"MAITRES DE L'ART MODERNE"

BARYE

PAR C. SAUNIER

avec quarante planches hors-texte en héliogravure

CHEZ F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS

7, PLACE SAINT-SULPICE, 7, — PARIS

F. R.

20 fr.

BARYE

CE VOLUME A ÉTÉ ACHEVÉ EN JUIN M.CM.XXV, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART, A CACHAN, LE TEXTE PAR F. PAILLART, A ABBEVILLE (SOMME).

" MAITRES DE L'ART MODERNE "

BARYE

PAR

CHARLES SAUNIER

40 planches hors-texte
en héliogravure

F. RIEDER & Cie, ÉDITEURS
7, Place Saint-Sulpice, 7
PARIS
M.CM.XXV

Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays.
Copyright by F. Rieder & Cie, 1925.

LOUIS BARYE

La représentation naturelle du libre animal, du fauve, est en art conquête moderne. Certes, les Égyptiens, et surtout les Assyriens qui nous ont légué l'admirable *Lionne blessée*, en rendirent la forme et le caractère avec grandeur, mais leurs exemples, durant des millénaires, ne furent guère suivis. Pour rencontrer des animaux de sûre anatomie et de saisissante allure, il faut parvenir jusqu'à Rembrandt, qui a exécuté des croquis de lions d'un sincère accent. Toutefois, ici encore, la manifestation est sans lendemain.

C'est le mérite du XIXe siècle d'avoir représenté l'animal avec science et sympathie, rendant sa silhouette, sa démarche, ses passions dans leur vérité et dans leur noblesse. Géricault, Delacroix, Barye furent les premiers à l'interroger. Mais, de tous ceux qui ont doté l'art de cette source de beauté expressive, Louis Barye est le plus grand. Tant sont personnelles ses réalisations, qu'on peut dire qu'il révéla au monde une nouvelle forme d'art. S'il a su être novateur, approprier sa technique au caractère des sujets, il appartient cependant bien à son époque par le dramatique de la présentation, la

passion incluse en ses créations. C'est dire qu'il fut, tout d'abord, profondément romantique. Mais il devait, assez tôt, dépasser le romantisme par la rigueur de sa documentation, le bel équilibre de ses figures, la sincérité de leur exécution. Il s'en libère même complètement dans les œuvres de sa maturité qui ont, elles, tous les caractères de la beauté éternelle, c'est-à-dire cette harmonie simple et robuste dont sont scellés les morceaux remontant à la plus belle période de l'art grec.

Notons aussi que, mérite nouveau, son art empreint d'un goût si pur est cependant rigoureusement scientifique. Il est basé sur la connaissance approfondie de l'animal, étudié, dessiné, mesuré avec un soin qui n'appartient qu'à la science. Il s'ensuit que ses créations agissent et vivent selon le rythme même de la vie, les lois de leur structure. Les mouvements les plus osés de ses modèles, la connaissance anatomique les lui permet. A-t-il à créer un animal fantastique, un hippogriffe, ses éléments répondent aux exigences d'une conformation logique. Jamais d'affectation, la vérité. Du premier au dernier jour de son labeur, le sculpteur a eu le respect de celle-ci. Sauf le moteur agissant, un animal modelé par lui possède donc toutes les conditions exigées de qui veut vivre. Il est fortement charpenté, bien musclé, apte au mouvement. Tant il est d'accords entre les parties qu'il paraît se déplacer. Si le statuaire l'a représenté combattant, on a le sentiment de suivre les particularités de la lutte. L'esprit prend parti, s'attache ; le cœur penche pour un certain dénouement.

Cependant, de cette méthode rigoureuse est né l'art le plus libre, le plus ornemental qui soit. L'œuvre de Barye a naturellement une beauté décorative que d'autres ont ambitionnée sans jamais y parvenir. Regardez une de ses figures : elle suffit à l'œil, à la raison. Il y a en elle un commencement, une fin. Cela tient à l'unité de l'effort, au balancement des masses, à la vive intelligence du mouvement qui s'en dégage.

Quoi de plus harmonieux que le *Tigre qui marche !* A la cadence de son avance pourraient être scandés des vers de Racine. Que le drame s'accuse, la beauté de la ligne demeure prépondérante, comme il arrive dans le *Jaguar dévorant un lièvre,* si prodigieux d'élasticité.

Cette élégance décorative, Barye la désirait. Toute sa vie, il a été intéressé par les arts du décor, modelant, par goût ou à la prière de ses admirateurs, des éléments de surtouts de table, de garnitures de cheminée, des motifs d'encriers, etc. Mais, alors que dans sa sculpture, il atteint naturellement au décoratif, dans ces travaux d'art appliqué, il n'échappe pas au goût de son temps, à la croyance en la nécessité d'une certaine richesse accusée par l'abondance des motifs. Toutefois, cette erreur est peu de chose comparée à la masse de productions admirables qu'il a laissées.

D'autres sont allés en pays lointains pour, en définitive, exprimer sans chaleur de pauvres sensations. Barye, portraitiste admirable de la faune exotique, n'a pas quitté Paris. Mais, il y avait en lui tant de richesse intuitive, d'émotion dans l'invention, de faculté expressive dans l'exécution, qu'il put donner vie à une foule d'êtres, suggérer des décors, une atmosphère.

Il n'avait pas voyagé, mais il avait profondément étudié ses modèles, enquêté sur leur développement, leurs mœurs. Familier du Jardin des Plantes, il avait suivi les cours de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire et lu nombre d'ouvrages desquels il avait extrait les notes utiles.

Par-dessus tout, ce qui l'a supérieurement servi, ce sont ses études anatomiques, ses mensurations opérées sur la bête vivante, l'écorché ou le squelette. Aussi a-t-il laissé des milliers de graphiques cotés, de dessins précis qui lui ont permis de connaître la moindre articulation de l'animal, toutes ses possibilités de mouvement, les manifestations certaines de son instinct. Quant à la suggestion des grands

drames, c'était affaire de seconde vue. Tout d'abord, dans ses présentations dramatiques, le romantisme domine : la colère du lion est à son paroxysme, la crinière du cheval poursuivi se dresse dans l'effroi. Puis, sans rien perdre de son horreur, le drame se resserre, n'est accusé que par l'essentiel : l'animal vit, souffre, agit par sa chair, ses muscles, il acquiert dans la lutte même, noblesse et équilibre. C'est par là que Barye est très grand, très neuf. C'est alors que voient le jour, outre le *Tigre qui marche* et le *Jaguar dévorant un lièvre* déjà cités, cent autres morceaux aussi simples d'expression que puissants par la ligne, le mouvement.

Barye a remis en honneur les impeccables fontes et les belles patines. Il ambitionna même de substituer à la fonte au sable, la fonte à cire perdue qui permet de rendre toute la souplesse, toute la fièvre du modèle original. C'est par ce procédé que furent exécutés le *Lion au serpent*, placé maintenant au Louvre après avoir été longtemps exposé sur la terrasse des Tuileries, la réplique du *Tigre* destiné à la ville de Lyon, fondue pour M. Thiers, le *Cerf attaqué par un lynx* qui appartint au duc d'Orléans puis fut donné par celui-ci à Alexandre Dumas père, l'*Eléphant en marche* acquis par le duc de Nemours, l'admirable *Charles VII*, du musée de Bordeaux, etc...

Mais, si les fontes sont parfaites, le procédé est onéreux et Barye fut contraint d'y renoncer. Il reporta donc sur la fonte au sable exécutée autant que possible sous son contrôle, tous ses soins, et ils se manifestèrent surtout, la fonte terminée, par les reprises de ciselures exécutées par lui-même. C'est ce qui donne tant de prix aux épreuves antérieures à 1848, car elles portent une marque et l'on sait que Barye ne les poinçonnait qu'une fois satisfait. Les belles patines l'occu-

pèrent également. Repoussant le revêtement uniforme, sans brillant ni profondeur des bronzes de son temps, cette sorte de pellicule vernissée dont la teinte havane ou chocolat éteint le métal, paralyse le jeu des lumières, il obtint par des oxydations savantes des patines artistes, « ces patines si diverses et si variées, a écrit Edmond de Goncourt, se levant avec le temps et le frottement de dessous la patine vert-de-grisée un peu compacte, un peu uniforme, adoptée par le fondeur : patine vert glauque de mer, patine à la nuance de bronze florentin, patine noirâtre jouant la patine des vieilles médailles, et surtout une patine brune dont le fauve est transpercé comme d'un rouge de rouille ». L'une des plus belles est assurément cette patine vert-noire qui, dans la collection Thomy-Thierry, si riche en épreuves anciennes, recouvre le *Tigre qui marche* et lui donne l'aspect sombre et transparent d'une pierre de basalte polie par l'action soutenue de soins millénaires.

La passion de son art, jointe à une droiture d'esprit à toute épreuve, n'a pas empêché ce grand artiste de souffrir de l'incompréhension, parfois même de l'hostilité haineuse de ses contemporains. Il eut à lutter contre le préjugé, tout-puissant à son époque, qui limitait à la simple représentation de la figure humaine, l'art statuaire. Encore cette figure devait-elle être établie selon un canon étroitement défini. En conséquence, ses représentations de l'animal furent considérées comme appartenant à un art inférieur et ravalées au rang de « serre-papiers ». Non seulement la tendance d'art fut âprement discutée, mais on s'en prit au talent de l'homme lui-même, exclu systématiquement des salons pour un temps.

Il connut certes les éloges enthousiastes. Et, de ceux qui lui furent adressés par des admirateurs ardents dont le nom

demeure l'honneur des Lettres françaises, on ferait un volume ; mais on en ferait un autre, presqu'aussi gros, des articles systématiquement hostiles qui furent publiés à l'apparition des œuvres de Barye, des mots de confrères qui ridiculisaient et condamnaient la valeur de son labeur.

Or, Barye débutant était pauvre et il demeura tel la plus grande partie de son existence. Pourtant, il résista avec constance aux assauts de ses adversaires, à leurs calomnies, augmentant de jour en jour les éléments d'une œuvre admirable par le caractère, la puissance de beauté. Si la représentation des animaux en est la partie la plus originale, la figure humaine a sa place, mise en action dans des pièces d'une rare tenue. Par l'ampleur des formes, leur équilibre, leur rythme, il est même le plus grec des statuaires de son temps. Ses adversaires concevaient des héros figés brandissant des sabres de fer blanc, les siens agissent, luttent, ayant pour principale sauvegarde leur intelligence, l'élasticité de leurs muscles.

⊡

Il y a quelques années encore, les musées français et le Louvre, tout le premier, étaient fort pauvres en œuvres de Barye ; grâce à quelques dons et achats, et surtout aux libéralités de Thomy-Thiéry et à celles, plus récentes, de M. Zoubaloff, fervent admirateur du maître, notre grand musée est maintenant fort bien pourvu de ses productions. Mais cela est peu de chose en comparaison de ce qu'a réuni l'Amérique et, en particulier, de ce que l'on voit à Baltimore, au musée Walters qui conserve un spécimen, livré par Barye lui-même, de toutes les œuvres qu'il a produites, et à Washington (Corcoran Gallery). Barye a eu très tôt, là-bas, de très fervents admirateurs, les mêmes qui ont acquis aussi, du vivant de Théodore Rousseau, ses plus belles œuvres.

De ces amateurs, bons connaisseurs, le type le plus parfait est certainement George-Aloysius Lucas qui, fixé à Paris, fut l'ami de nos meilleurs artistes, et en particulier de Barye. C'est lui qui orienta maints de ses compatriotes vers cet art puissant et sain et contribua largement à la réputation colossale dont jouissent les œuvres du maître animalier aux États-Unis. Plus tard, lorsqu'il s'agit d'élever, à Paris, un monument à Barye, George-A. Lucas joua également dans le comité un rôle essentiel. Auparavant, à l'occasion de l'exposition organisée en 1885, à l'école des Beaux-Arts de Paris en l'honneur de l'auteur du *Lion au serpent*, le principal apport aux frais avait été fourni déjà par l'Amérique, plus particulièrement par un de ses citoyens, M. Walters, de Baltimore. Ce même M. Walters a érigé de ses deniers, sur la place principale de la ville, un ensemble monumental constitué par le *Lion au serpent* accompagné des reproductions coulées en bronze des quatre groupes de figures des pavillons du Louvre : *la Paix*, *la Guerre*, *l'Ordre* et *la Force*. Si donc un monument constitué avec les œuvres de Barye a été semblablement élevé depuis à Paris, en la pointe orientale de l'île Saint-Louis, l'idée première et émouvante de glorifier le maître par l'exaltation de ses propres œuvres, n'en revient pas moins à l'Amérique.

⊡

« Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es ? » questionne un proverbe. Ceux que hantait Barye se nommaient Corot, Daumier, Théodore Rousseau, Millet, Jules Dupré, tous hommes de noble caractère, d'une fermeté d'âme égale à la sienne. Dès lors, la constance de sa vie de lutte trouve son explication. On en résume ci-après les péripéties.

Antoine-Louis Barye est né à Paris, le 15 septembre 1796. Son père, Pierre Barye, établi rue de la Calandre, était d'origine lyonnaise et exerçait le métier d'orfèvre. Comme les temps étaient troublés, l'enfant atteignit l'âge de douze ans sans savoir lire. Mais, en dépit de la négligence apportée à son éducation première, Barye devait rattraper très vite ce retard, car il avait de l'intelligence, une distinction naturelle de corps et d'esprit, et le don d'observation. A treize ans, il entrait comme apprenti chez Fournier, graveur sur cuivre, qui avait obtenu l'entreprise des matrices estampées pour toute la partie métallique des costumes ou des équipements militaires ; il l'aidait, un peu plus tard, à exécuter au repoussé, pour le compte de Biennais, de petits bas-reliefs entrant dans la décoration des tabatières d'or que Napoléon Ier offrait aux Souverains. Ce passage chez Fournier ne fut pas inutile à Barye, car, à son retour du régiment, nous le verrons tout d'abord orienté vers la médaille où pouvait le servir son éducation de ciseleur. En 1812, il avait dû, en effet, endosser l'uniforme, et, incorporé dans la brigade topographique du génie, son rôle consista tout d'abord à modeler des plans en relief : il travailla notamment à ceux du Mont Cenis, de Cherbourg et de Coblentz. Puis il passa au 2e bataillon de sapeurs du génie. En 1814, il était rendu à la vie civile. La chose se faisait d'une manière imprévue : « Un soir, a raconté Barye à son ami Th. Silvestre, c'était le 30 mars 1814, comme je revenais très fatigué d'une longue promenade à travers les champs de Montrouge, le portier du dépôt militaire me cria par le guichet : « L'armée est partie, allez vite la rejoindre sur les bords de la Loire. » Comme je n'avais pas un sou pour entreprendre moi-même cette retraite devenue si célèbre, je regagnai la maison de mon père. » La capitulation de Paris, survenue peu après, amenait sa libération.

Barye voulait être artiste. Mais à qui demander des conseils ? « Comme j'étais peu remuant, a-t-il confessé, je ne savais ni comment trouver un maître, ni comment faire pour vivre en étudiant. » En décembre 1816, il entrait chez le sculpteur Bosio. Celui-ci n'avait rien de ce qu'il fallait pour satisfaire les curiosités du nouvel élève qui, finissant par s'en convaincre, entrait en mars 1817 chez Gros, avec le désir de pousser plus avant ses études de dessin, — de dessin expressif. Car, Gros est, à ce moment-là, le point de ralliement de tous ceux qui cherchent, veulent en art de la vie agissante. Ainsi, Géricault et Delacroix, à la même heure, ne cessent de penser aux *Pestiférés de Jaffa* de même qu'aux autres compositions mouvementées inspirées au maître par l'épopée impériale. Toutes œuvres où l'homme et le cheval sont représentés avec feu. Or, Géricault et Delacroix, comme tout à l'heure Barye, mettaient sur le même pied l'étude de la figure humaine et celle de l'animal. N'a-t-on pas de Géricault, modelé par lui, un *Cheval écroché*, un *Bœuf terrassé par un tigre !*

En 1819, Barye ne se sentant pas assez sûr de lui pour affronter le concours de Rome de sculpture, participait à celui de gravure en médailles. La composition donnée était : *Milon de Crotone dévoré par un lion.* Le Milon de Barye eut du succès. Les journaux en parlèrent avec éloges comme ils devaient parler l'année suivante de son *Caïn.* Bien choisi pour Barye ce *Milon*, pensera-t-on. Mais, à ce moment-là, il n'avait pas encore la pratique des fauves et, comme les autres concurrents, il ne voyait son sujet qu'à travers l'émouvant groupe de Pierre Puget. D'ailleurs, en raison de la prédominance exigée dans un concours d'école, de la figure humaine, l'athlète devait conserver le rôle essentiel. En fait, son œuvre dénote une certaine empreinte XVIII^e^ siècle. Elle est sincère, mais surtout ornementale de ligne, de couleur. Barye n'obtint qu'une mention : le prix étant allé à Vatinelle qui devait peu faire parler de lui durant une très longue existence. Toutefois, son

Milon, d'un savoir certain, n'est pas oublié : il se vend encore chez les mouleurs des environs de l'École des Beaux-Arts.

L'année suivante, Barye concourait pour le grand prix de sculpture. Les logistes devaient traiter *Caïn maudit de Dieu après le meurtre d'Abel*. La figure de Barye qui avait produit « une impression profonde et générale » ne lui valut cependant qu'un second prix. Nouvel échec en 1821 et 1822. En 1823, pas de prix décerné, mais cette année-là, au concours d'esquisse, Barye conquérait la première place avec un bas-relief à trois personnages : *Les Reproches d'Hector à Paris*, sobre de composition, mais d'un modelé élégant et coloré, rappelant Prud'hon. (Plâtre original conservé à l'École des Beaux-Arts). En 1824, malgré tout l'acquis prouvé, Barye n'était même pas reçu en loge !

Ce suprême échec le libérait de l'emprise académique : renonçant aux encouragements officiels, il travaillerait désormais selon ses goûts, au gré de ses impressions. Comme il est sans fortune, il se préoccupe de chercher un gagne-pain et entre, en 1823, chez Fauconnier, orfèvre de Madame la duchesse de Berry. Alors en grande réputation, Fauconnier était par lui-même un artiste fort médiocre, mais il avait le bon goût de s'entourer de jeunes gens de talent. Barye ne dépara pas son équipe, bien au contraire : il donna aux productions de la maison un caractère particulier. Dans le rapport officiel du jury sur l'exposition industrielle de 1825, se lisent, en effet, ces lignes : « On doit à M. Fauconnier une collection de bons modèles pour l'imitation des divers animaux. » Il est facile de deviner qui en était le créateur ! Ces modèles sont, pour la plupart, perdus. Cependant le peu que conserve le Louvre de la production particulière de Barye remontant au même temps, par exemple *Hercule luttant contre un sanglier*, daté de 1831, permet d'en fixer le caractère. Des figures soigneusement établies, minutieuses dans le détail, vraies, mais anguleuses et sèches.

Chez Fournier, Barye avait appris la taille de l'acier, la gravure des poinçons ; chez Fauconnier, il se perfectionna dans la ciselure, les procédés de fonte, et, épris comme il allait l'être de belles fontes et de ciselures impeccables, cet acquis devait lui servir puissamment au cours de sa carrière de sculpteur. Dès que luisait une heure de liberté, peut-être aussi sous le prétexte de quelque animal à modeler pour la maison, Barye courait à la Ménagerie. Par l'observation soutenue, les études directes de dessin et de modelage, il commençait sa forte éducation d'animalier. Et ce feu lui attirait la sympathie d'un vieux gardien de la section des fauves, le père Rousseau, qui facilitait dans la mesure du possible le travail du jeune sculpteur, lui ouvrant très régulièrement les portes de la Ménagerie à cinq heures du matin et poussant l'amabilité jusqu'à prélever au profit de Barye, dont l'appétit était aiguisé, de belles tartines de pain tendre sur la ration des ours. Le père Rousseau eut sa récompense : il connut Barye célèbre et put penser dans sa bonhommie qu'il y était pour quelque chose.

Afin de subvenir aux besoins de la jeune famille qu'il avait tôt créée, Barye ne devait abandonner l'atelier Fauconnier qu'en 1831 et même, peut-être, un peu plus tard. Mais, sans attendre cette époque de libération, il se préoccupait de paraître au Salon. Son nom était imprimé pour la première fois sur le livret de l'exposition de 1827 où figuraient de lui plusieurs bustes accompagnés de médaillons, envois qui n'arrêtèrent pas la critique. En 1831, il y reparaissait avec un *Martyre de Saint Sébastien*, en plâtre, auquel étaient joints une esquisse d'ours, un groupe d'animaux en plâtre mais surtout un *Tigre dévorant un gavial*, présenté demi-nature. La nouveauté de ce morceau imposait Barye qui avait la joie de connaître pour la première fois l'éloge étendu. Si les écrivains qui allaient composer la phalange romantique prisaient tout naturellement l'étrangeté et la valeur expressive

d'un groupe comme celui du tigre et du gavial, les classiques comme Delécluze et Lenormant, après avoir apporté leur tribut de louanges au *Saint-Sébastien*, reconnaissaient également les qualités supérieures révélées par la lutte du fauve et du reptile. « La vie est rendue avec tant de force et de passion dans ces deux animaux que nous ne balançons pas à regarder le groupe qu'ils forment comme l'œuvre de sculpture la plus forte et la meilleure du Salon », écrivait Delécluze ; et Lenormant de s'écrier : « La vérité de ce morceau est telle qu'on se sent poursuivi, après l'avoir vu, par une odeur de ménagerie. » Suivaient des objections de détail, mais qui ne diminuaient en rien la force de l'approbation. Certes il fallait encore compter avec les critiques étroits, esclaves de la routine, dont le représentant le plus typique était Tardieu, le rédacteur des vieilles *Annales* de Landon, alors presque mourantes, mais pour l'instant leur opposition était étouffée par les bruyantes acclamations des écrivains exempts de préjugés. En présence du *Tigre dévorant un gavial*, Schœlcher, dans l'*Artiste*, s'écrie : « De quel génie ne faut-il pas être doué pour animer à ce point deux ou trois sacs de plâtre ! »

Cependant quelque chose gênait très fortement les plus réfléchis des approbateurs de Barye. C'était l'accumulation de détails inutiles tout autour des deux adversaires, le saurien et le fauve : serpents, tortues, êtres minuscules dont la minutieuse exécution ne laissait pas de distraire inopportunément le spectateur du grand drame qui se déroulait au-dessus d'eux. En fait, dans ce groupe dramatique, Barye n'avait pu se libérer des pratiques de l'orfèvre. Gustave Planche, quoique très chaud admirateur du sculpteur, déplore cette erreur qui ne devait pas, d'ailleurs, se renouveler, Barye n'ayant péché que par excès de sincérité.

Tels quels, les envois de Barye au Salon de 1831 étaient récompensés par une deuxième médaille et ses amis, insatisfaits néanmoins, regrettaient que le succès ne fut pas

confirmé par l'octroi de la décoration. Aussi, Victor Schœlcher d'écrire : « Quoique nous regrettions que le statuaire Barye n'ait pas partagé cet honneur, puisque honneur il y a, les artistes doivent s'enorgueillir qu'on les ait trop respectés pour leur prodiguer scandaleusement des croix comme à la garde nationale ! »

Au Salon suivant, qui n'eut lieu qu'en 1833, les œuvres qu'envoyait Barye mettaient son nom tout à fait en vedette. C'était le morceau fameux du *Lion écrasant un serpent*, accompagné du buste du duc d'Orléans, puis de toute une suite de plâtres : *Cerf terrassé par deux levriers, Cheval renversé par un lion, Charles VI dans la forêt du Mans, Cavalier du XV^e siècle, Ours de Russie, Ours des Alpes, Eléphant d'Asie*, etc. Enfin, Barye commençait à révéler la suite de ses dramatiques aquarelles : *Deux jaguars du Pérou, Tigre dévorant un cheval, Panthère des Indes, Panthère du Maroc, Deux jeunes lions du Cap, Deux tigres du Bengale.* Mais le morceau magistral était, sans conteste, l'épique *Lion écrasant un serpent*, dont le bronze à cire perdue est placé aujourd'hui au Louvre après avoir figuré longtemps dans le jardin des Tuileries, sur la terrasse du bord de l'eau, où il a été remplacé par une copie en pierre. — Mauvaise remplaçante, qui n'abolit pas le souvenir de la fière masse de bronze du grand fauve ramassé sur lui-même, rugissant de colère dans un regard oblique, tout l'avant-corps porté en avant pour écraser plus sûrement le reptile. Cependant, vu à la distance du temps et comparé aux œuvres postérieures de Barye, ce beau groupe ne constitue qu'une étape. Si Barye a renoncé aux accessoires précieux, son étude du fauve, dans sa sincérité, manque un peu d'ampleur : la minutie apportée à l'exécution des parties, de la fourrure par exemple, lui nuit. De plus, l'œuvre sous certains angles est insuffisamment lisible, ce qui est une erreur statuaire. Dans la suite, Barye présentera des fauves plus souples, plus astucieusement

cruels, mais, tout de même, quelle révélation pour qui ne connaît que les lions de fonte, la patte posée sur une boule, qui gardent l'entrée de l'Institut, ou ces ridicules lions à face humaine, pleurants et gémissants, sculptés par Canova pour le monument de Pie VI !

Par l'anonyme chroniqueur de l'*Artiste*, les envois de Barye sont vivement applaudis : « La vie est là, on resterait des heures à analyser de tels chefs-d'œuvre, parce que les détails d'une création d'art qui reproduit la vie avec cette perfection sont infinis comme le sentiment qu'ils font naître... Ni l'obscurité, ni la misère, ni l'ignorance des académies, n'ont rebuté Barye ; il a entendu la voix magique de l'art qui l'appelait, et il a marché toujours. » Dans leur romantique *Salon de* 1833, doté par Jean Gigoux de fins croquis à l'eau-forte dont deux sont consacrés aux œuvres de Barye, Laviron et Galbaccio, après avoir salué Barye « qui ne sait pas quel fut son maître, et qui néanmoins produit des chefs-d'œuvre », clament la beauté de ce *Lion au serpent* qui n'est pas « ce quadrupède devenu chétif et malingre, que nos soins rabougrissent à l'heure, au *Jardin des Plantes*, sous un ciel gris et à l'aide d'un soleil parisien » ; ils le décrivent « grand, souple, tout os, et cependant tout nerfs, placé en tête de l'échelle animale, dont l'organisation physique, quoique si puissante, trouve quelquefois dans le serpent un adversaire qui l'attaque... Le lion détourne la tête devant son ennemi qu'il tient sous ses griffes ; l'action est heureusement représentée, dans une pose qui fait valoir tous les développements de sa taille colossale ». Ils concluent : « Le *Lion* de Barye est, à nos yeux, fait pour devenir une des productions caractéristiques de la sculpture de notre époque. » F. Lenormand, classique conquis, d'écrire : « Plus je revoyais le Combat du lion et du serpent, et plus l'impression augmentait ; il m'a semblé d'abord que le lion remuait ; hier je l'entendais rugir. » Et Jal d'ajouter : « Ce lion, qui combat un serpent,

croyez-vous qu'il ressemble en rien à ces lions qu'on nous fait classiquement depuis une huitaine d'années, et qui, sous de lourdes crinières, ont le malheur de ressembler à des baillis d'opéra-comique ? »

En même temps que le puissant *Lion*, que le *Cheval renversé par un lion* où l'épouvante romantique atteint le paroxysme, les *Ours*, l'*Eléphant d'Asie* qui, foulant méthodiquement le sol, « marche et ne court pas », tous morceaux parfaits, voici d'autres groupes où intervient la figure humaine et qui révèlent la souplesse et l'étendue du savoir de Barye. La tenue, les gestes crient la vérité, suggèrent le mouvement dans ce qu'il a de plus noble, de plus émouvant. C'est le *Cavalier du XV^e^ siècle*, le *Charles VI dans la forêt du Mans*, où l'effroi se marque et dans l'attitude du prince renversé en arrière dans un sentiment de terreur vraie, et dans le recul de la bête surprise et trébuchante. Bref « l'homme et le cheval sont d'une perfection et d'une pose qui n'indique pas la copie froide d'un modèle, mais la sagacité d'un profond observateur [1] ». « C'est bien là, observe Émile Lamé, un de ces chevaux tenant à la fois du cheval de brasseur et du cheval héroïque dont on cultivait avec soin l'espèce au temps des grands coups de lance et des armures de fer. » Et puis, il y a l'expressif buste du duc d'Orléans ! « qui lui fut peut-être donné par mégarde, au milieu des ouvrages considérables qui pleuvaient sur les médiocrités favorites de messieurs des beaux-arts [2]. »

A la clôture de l'Exposition, Barye pouvait jouir de l'illusion d'être en belle situation : son nom était réputé, ses œuvres admirées, il recevait la croix de la Légion d'honneur et on parlait de lui confier d'importantes commandes : par exemple, de doter d'un couronnement l'Arc-de-Triomphe de l'Étoile, — qui aurait reçu un aigle colossal en bronze,

1 et 2. Laviron et Galbaccio : *Salon de* 1833.

les ailes déployées, et représenté comme s'abattant, à bout de vol, sur un amas de trophées et de canons, d'écussons de villes, de dépouilles opimes, — et aussi d'exécuter quatre groupes devant prendre place sur les piédestaux en retour de chaque côté du pont de la Concorde ; enfin, le duc d'Orléans, qui ne cessait de marquer sa sympathie aux artistes d'avant-garde, lui commandait les éléments principaux d'un important surtout de table en orfèvrerie qui comportait des groupes formés de figures et un certain nombre d'animaux. Il fallait au nouveau règne une monnaie, et Barye exécutait à l'effigie du roi un projet de pièce de cinq francs possédant les meilleures qualités monétaires. L'avenir se présentait donc sous les couleurs les plus agréables. Hélas ! la jalousie des hommes allait corriger cela. Barye, homme modeste, d'allure discrète et distante, devenait du coup la cible désignée des envieux et des esprits routiniers que son art si neuf, si pittoresque, avait jusqu'ici déconcertés sans encore inquiéter. Il fallait l'abaisser, le décourager si on pouvait : les coteries n'y manquèrent pas. Des propos couraient sur lui, ridicules peut-être, mais dangereux tout de même. Tel celui qui, voulant être spirituel, l'accusait, à propos du *Tigre dévorant un gavial*, d'avoir surmoulé un « jaguar mal empaillé ». Quand le bronze du *Lion au serpent* fut placé sur la terrasse des Tuileries, un grand confrère laissa tomber dédaigneusement : « Prend-on le jardin pour une ménagerie ! — Qu'on le remette en cage », dit un autre. Un critique avait dans le même esprit dénoncé l'envahissement des bêtes « ce genre de sculpture se développant *parce qu'il est facile* et qu'il se *débite* bien. » Très vite, les grands travaux promis se dissipant en fumée, se réduisirent à la commande d'une statue de sainte Clotilde pour la Madeleine. — Mais l'artiste, à les attendre, à proposer des projets, avait perdu du temps. Ses adversaires s'en réjouissaient. Au Salon de 1834, en dehors de quelques belles fontes de modèles précé-

demment exposés, Barye ne pouvait envoyer que deux groupes nouveaux : *Une Panthère et une Gazelle*, en bronze, *Un Cerf et un Lynx*, plâtre. Dans son *Salon de* 1834, Laviron dénonçait la manœuvre : « Nous ne finirons pas sans observer que, si M. Barye n'a pu mettre à l'exposition que des ouvrages déjà exposés, et si M. Moine n'a rien envoyé, c'est que, par une perfidie qui n'a pas d'exemple, on a fait perdre à ces deux artistes toute leur année à leur demander sans cesse de nouvelles esquisses pour de nouveaux travaux qu'on allait leur donner, et puis, quand le temps du Salon est arrivé, le Ministre enclassiqué des beaux-arts les a poliment éconduits, content d'avoir procuré une victoire facile à messieurs de l'Institut par l'absence des plus redoutables de leurs concurrents. » Qu'importe ! ce que Barye avait envoyé était remarquable et Alexandre Decamps, le frère du peintre, dans son curieux *Musée* : *revue du Salon de* 1834, le proclame en plusieurs pages qui offrent la fortune d'être accompagnées d'une reproduction du groupe *Cerf et lynx*, gravée à l'eau-forte par Barye lui-même :

La sculpture académique, comme la peinture, descend chaque année d'un degré et perd dans chaque lutte qu'elle veut soutenir au Salon un peu du champ qu'elle occupait seule depuis trente ans. Un jeune homme est venu apporter dans l'art des principes si simples, si nouveaux, qu'à peine a-t-il eu le temps de se faire comprendre, et déjà les déserteurs de la rhétorique se pressent sur ses traces ; c'est que, dégoûté de la raideur géométrique de la sculpture de l'Institut, il en a appelé de la routine des professeurs à l'imitation de la nature, et l'inspiration naïve et spirituelle qui caractérise les ouvrages de M. Barye était trop puissante pour ne pas frapper vivement les yeux de la foule ; aussi l'impression a-t-elle été universelle, et il a eu le rare privilège de prêcher la vérité sans que sa parole ait à peine été contestée...

En dépit de la valeur de ces envois, l'intérêt n'est pas à l'exposition, mais bien dans l'atelier de Barye alors occupé à modeler les groupes entrant dans le surtout de table du duc d'Orléans. Ce surtout, auquel le sculpteur travaillait encore en 1837, ne fut jamais achevé, mais les groupes principaux qu'il modela restent, et l'on peut juger par eux de quelle importance eut été cet ensemble pour lequel la collaboration d'Antonin Moine, de Feuchère, de Pradier et de Pascal, avait été également demandée. Il devait comprendre neuf groupes modelés par le grand animalier : Quatre ornaient les piédestaux placés aux angles de la pièce principale, une *Chasse au Tigre* : ici, un aigle venait de s'abattre sur un bouquetin blessé ; là, un serpent python étouffait une antilope ; plus loin, une antilope était dévorée par un tigre ; enfin, un lion attaquait un sanglier. Deux pièces basses, destinées à prendre place de chaque côté du morceau principal, représentaient, l'une : des cavaliers espagnols du XV^e^ siècle donnant la chasse à un taureau sauvage à l'aide de dogues de grande race ; l'autre : deux cavaliers bédouins défendant un buffle blessé contre un lion et une lionne. Le surtout comportait, enfin, une *Chasse à l'élan*, conduite par deux cavaliers tartares secondés de grands chiens mâtins et une *Chasse aux ours*, mettant aux prises des ours et des chasseurs en costume allemand du XVI^e^ siècle, aidés de dogues dans leur lutte contre les ours.

Par suite de la vente qui fut faite des collections du duc, en 1863, sur l'ordre de la duchesse d'Orléans, ces importants groupes sont aujourd'hui dispersés, passés en Amérique. Néanmoins, grâce à la générosité de M. Zoubaloff, le Louvre conserve quelques plâtres originaux se rapportant à ce travail : la *Chasse au lion* et la *Chasse au taureau*, surtout un

fragment essentiel du groupe principal : la *Chasse au tigre*, celui qui est constitué par la puissante masse de l'éléphant monté par un indien. Tel quel, le morceau est émouvant à l'extrême, tant il y a de force tranquille chez le pachyderme dont la stature colossale, opposée à la modeste silhouette de l'indien qui le monte, donne la sécurité d'une forteresse. Du morceau complet, Gustave Planche, qui le vit et l'admira, a laissé cette vivante description :

Dans la *Chasse au tigre*, les chasseurs indiens sont placés sur un éléphant, et brandissent le javelot. De chaque côté de l'éléphant, un tigre s'élance et monte à l'assaut, car la monture des chasseurs ressemble à une place forte. Une opinion généralement accréditée déclare l'éléphant éternellement laid, quelle que soit sa couleur et son âge. Je n'entreprendrai pas de le réhabiliter en le comparant au tigre, au lion, à la panthère ; ce serait pure folie. Il n'a certainement ni leur souplesse, ni leur élégance, et pourtant, quoi qu'on puisse dire, il a sa beauté propre, la beauté attachée à l'expression de la force. Pour traduire ce genre de beauté, il faut s'être préparé à cette tâche difficile par de solides études, il faut connaître parfaitement la forme, les mouvements et les habitudes de l'éléphant. M. Barye réunissait toutes ces conditions ; aussi a-t-il résolu sans peine le problème qu'il s'était posé. Il y a dans la construction de son éléphant une précision, une puissance qui ne laissent rien à désirer. Il s'avance majestueusement ; les griffes et les dents des deux tigres attachés à ses flancs, qui grimpent sur ses côtés comme un lézard sur une muraille, n'entament pas sa robuste enveloppe. Les deux tigres sont d'une merveilleuse souplesse. Il n'y a dans leur mouvement rien qui relève de la convention. C'est un mouvement pris sur nature, saisi avec finesse et rendu avec fidélité. Ils grimpent avec tant d'agilité que les chasseurs ne peuvent manquer de sentir bientôt leurs griffes acérées, leurs dents furieuses, s'ils ne se hâtent de les attaquer vigoureusement ; ils sont perdus si leurs coups sont mal adressés.

Les deux chasseurs ne sont pas traités moins heureusement que l'éléphant et les tigres. Du haut de leur tour vivante, ils regardent sans trembler l'ennemi qu'ils vont frapper. Leur visage exprime le courage sans mélange d'inquiétude. La présence du danger les anime et ne les effraye pas. Ainsi la *Chasse au tigre*, considérée sous le rapport de l'invention, est de nature à contenter les juges

les plus sévères, et l'invention n'est pas le seul mérite de l'œuvre. Tous les personnages qui prennent part à l'action, éléphant, tigres, chasseurs, sont exécutés avec un soin, une patience, qui donnent un nouveau prix à la composition...

Cette composition ne doit pas être confondue avec un autre morceau de Barye : *Eléphant monté écrasant un tigre*, qui est également l'un de ses chefs-d'œuvre. C'est merveille de voir avec quelle bravoure le puissant et intelligent animal tient tête, met à mal son cruel adversaire. Il le combat des pattes, de la trompe, des défenses, l'écrasant de sa masse avec une volonté consciente.

Pris par l'exécution du surtout de table, Barye ne fut représenté au Salon de 1835 que par une seule pièce, un *Tigre surprenant un Cerf* qui, exécuté en pierre de Charence, fut envoyé à Lyon. Mais une épreuve, commandée par M. Thiers, en fut fondue à cire perdue.

En 1836, année où le jury se montra particulièrement difficile, refusant les envois de Th. Rousseau ainsi que certains de Delacroix, Barye trouvait cependant grâce. Il est vrai qu'il présentait le bronze du *Lion écrasant un serpent*, son grand succès du Salon de 1833. Une merveille, que cette fonte exécutée à cire perdue par Honoré Gonon : c'était le coup d'outil, la caresse de main du sculpteur figés pour l'éternité dans cette matière polie, aux claires lumières et aux ombres profondes qu'est le bronze. Et les applaudissements redoublaient. Alfred de Musset, dans la *Revue des Deux Mondes*, exprimait avec chaleur l'impression ressentie : « Le Lion en bronze de M. Barye est effrayant comme la « nature. Quelle vigueur et quelle vérité ! Ce lion rugit, ce « serpent siffle. Quelle rage dans ce mufle grincé, dans ce « regard oblique, dans ce dos qui se hérisse ! Quelle puissance

« dans cette patte posée sur la proie ! et quelle soif de combat « dans ce monstre tortueux, dans cette gueule affamée et « béante ! Où M. Barye a-t-il donc trouvé à faire poser de « pareils modèles ? Est-ce que son atelier est un désert de « l'Afrique, ou une forêt de l'Hindoustan ? »

Rapprochons de cette approbation enthousiaste les lignes si senties écrites après une épreuve de cinquante ans, en 1889, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par Léon Bonnat, fervent admirateur du célèbre animalier, ainsi que ses collections le prouvent : « Un lion passait, un boa lui barre le passage : la terrible griffe s'abat, et tandis que le serpent, pris comme dans un étau, se replie sur lui-même, éperdu de douleur, et dans un effort suprême essaye, mourant, de se venger, la puissante bête reste impassible devant son perfide ennemi ; à peine si elle daigne détourner sa tête gigantesque et légèrement hérisser sa crinière, tout au plus oppose-t-elle un sourd grognement aux sifflements désespérés de son ennemi. Mais la griffe travaille, cette griffe merveilleuse, et tout est là. Admirez-la : les poils se sont écartés pour laisser aux ongles, armes terribles, la faculté de pénétrer sans encombres, de jouer dans la charnière, et, tranchants comme des couperets, ils n'ont qu'à se fermer, se replier sur eux-mêmes. Et tout est dit, le drame sera fini. »

Cependant ceux qui jalousaient la réputation de Barye mûrissaient leur vengeance. Les travaux du jury du Salon de 1837 en furent l'instrument. Sur les instances du duc d'Orléans, Barye, qui hésitait à paraître avec les éléments de son surtout, devinant trop quelle hostilité implacable se cachait derrière les plaisanteries du « serre-papiers » et du « léopard empaillé », se décidait enfin à les envoyer au Salon, sous la caution du duc. L'envoi devenait donc quasi officiel. Bonne occasion pour rendre le refus plus éclatant et prouver au prince qu'il plaçait mal son admiration ! Le

jury n'y manqua pas. Pourtant ce jury, composé d'une façon nouvelle, passait pour devoir donner satisfaction aux artistes. De l'ancien, comprenant des personnalités très diverses choisies par l'Administration, on avait pu écrire : « M. le Chef de division des Beaux-Arts, jeune talent déserteur du culte d'Esculape, mais profane en celui d'Apollon, a trouvé plus simple de faire juger les artistes par une commission d'hommes de lettres et de grands seigneurs amateurs ; mais des peintres, des sculpteurs, des graveurs, des architectes, des membres de l'Institut, aucun [1]. » Tout autre paraissait le nouveau. Maintenant, c'était la quatrième classe de l'Institut, c'est-à-dire l'Académie des Beaux-Arts qui jugeait, — peintres, sculpteurs, architectes, musiciens réunis. Or, l'étroitesse de goût de ce nouveau jury égalait l'incompétence de l'ancien, tout en s'aggravant de jalousie pour ce qui paraissait d'esprit moderne et susceptible de célébrité. Malgré, ou plutôt à cause de la caution du prince, les groupes du surtout furent donc refusés. Ainsi Barye entrait à son tour dans ce groupe de réprouvés exclus systématiquement des salons et dont la physionomie la plus belle en même temps que la plus significative, était Théodore Rousseau. L'hostilité était trop accusée pour ne pas se renouveler. Barye le comprit et s'abstint désormais d'exposer. Son abstention devait durer jusqu'à la fin du règne de Louis-Philippe. Mais il fallait vivre, demeurer en contact avec le grand public. Barye, sans se préoccuper du qu'en dira-t-on, installa à côté de son atelier une salle de vente. Quoiqu'il ne livrât aux acquéreurs que des pièces parfaites soigneusement revues par lui, l'entreprise lui amena plus d'un déboire, et même le moment vint où, pour un temps, il dut abandonner ses modèles à l'exploitation de ses créanciers.

En attendant des jours meilleurs, il prenait part aussi

1. *Annales du Musée des Beaux-Arts*, par P. Landon. 1831.

aux quelques expositions particulières qui s'ouvraient sur le boulevard et dont les participants ordinaires étaient Delacroix, Th. Rousseau, Jules Dupré et autres réprouvés.

Il rêvait aussi d'un Salon libre qui faillit bien prendre vie en 1847. En effet, après une réunion tenue chez lui et qui réunissait Ary Scheffer, Jules Dupré, Decamps, Th. Rousseau, Jeanron, Ch. Jacques, Daumier, les statuts en avaient été déposés chez Me Faiseau-Lavanne. Delacroix était sollicité de donner une adhésion que promettaient aussi Paul Delaroche et Horace Vernet.

Et puis, pour diminuer la mélancolie de l'instant, les exclus ordinaires des salons et leurs amis se réunissaient en de frugales agapes qui avaient lieu tous les quinze jours avenue Frochot, chez Jules Dupré. Autour de sa table se trouvaient réunis Ary Scheffer, toujours sympathique à l'art d'avant-garde, Delacroix dont le nom était un symbole, Decamps, Barye, Théodore Rousseau, Chenavard. Minutes heureuses d'où l'amertume et les soucis se trouvaient pour un instant bannis [1], et que prolongeait parfois une excursion à Montsoult où Th. Rousseau et Jules Dupré avaient une installation. Fugitives vacances, car Barye ne cessait d'étudier, de créer, dessinant, mesurant d'après l'animal, modelant surtout ses belles œuvres, ou retouchant des fontes que, quelque petit que fût leur prix, il voulait impeccables. Ses modèles, il les prend partout : à la Ménagerie, dans les fêtes foraines, chez certains dompteurs où Delacroix, avec sa caution, est aussi accueilli, au marché aux chevaux et à celui des chiens. Il fréquente les amphithéâtres, dissèque et moule. Il lit aussi beaucoup, — sa culture fut étendue et il eut des opinions littéraires, basées sur une critique toute

1. Barye avait, auparavant, pris part aux dîners champêtres organisés par Charlet, au Moulin Saguet, à Montparnasse. Sainte-Beuve en était l'un des convives.

personnelle et très sagace, — suit les cours du Muséum, prend des notes sur les habitudes des animaux, leurs particularités physiologiques. C'est alors que sortent le *Cavalier africain surpris par un serpent*, groupe tragique où le reptile, tel un énorme câble, lie à la fois l'homme et le cheval épouvanté qui s'abat, étouffé, les jarrets encore tendus dans une volonté de fuite éperdue, *Lion terrassant un guib* (antilope), *Lion dévorant une biche*, *Taureau terrassé par un ours*, *Un taureau et un tigre*, *Serpent avalant une antilope*, *Loup tenant à la gorge un cerf blessé*, *Orang-outang monté sur un gnou*, etc. Et, à côté de ces groupes tragiques ou pittoresques, des scènes légères : *Un cerf, une biche et un faon*, *Cigogne posée sur une tortue*, petite pièce à intention décorative. Tout cela offert en épreuves soigneusement revues par Barye, et cédées dans quelles conditions ! La *Cigogne posée sur une tortue*, 12 francs ; le *Lion terrassant un guib*, 65 francs ; l'*Orang-outang monté sur un gnou*, 100 francs ; *le roi Charles VI*, statue équestre, 230 francs ! On pouvait avoir une tortue, merveille de modelé, pour cinq francs, un lapin pour six, une cigogne pour huit !

Parallèlement, Barye modelait les statuettes équestres du *Général Bonaparte*, du *duc d'Orléans*, etc... Mais qu'est cela à côté de ce groupe digne de l'antique par l'ampleur, l'équilibre des lignes, la science du modelé, le style des figures, qu'est *Thésée combattant le Minotaure !* Quelle plus belle évocation de la force intelligente opposée à l'effort de la brute ! Il n'y a qu'à regarder le héros, représenté debout, fortement planté sur ses jambes de façon à résister à son adversaire, pour sentir que sa force harmonieuse, sa beauté physique, la noblesse de son regard auront raison du monstre, quoique celui-ci unisse la puissance musculaire à la traîtrise, en cherchant à maîtriser le héros de ses bras puissants et à compromettre son équilibre en paralysant l'une de ses jambes. Malgré les préoccupations de l'effort à déployer, Thésée est admirable de raison, de force tranquille, de beauté plastique et intelli-

gente. Comme les muscles de son corps agissent rythmiquement, quelle volonté, quelle sûreté dans le geste du bras tenant l'arme qui va faire justice de la brute ! Regardez la reproduction de ce groupe admirable. Il paraît colossal, cependant, à la vérité, il n'a que 47 centimètres de hauteur. Les dimensions d'un candélabre !

Si elle froissait Barye dans son sentiment de la justice et dans sa croyance en l'amitié, — à Jules Dupré qui s'étonnait de cette exclusion, Barye parlant des artisans de sa déconvenue, n'avait-il pas répondu avec un sourire pincé et navré tout à la fois : « Je compte trop d'amis dans le jury », — son exclusion du Salon n'avait influencé en rien l'estime de l'élite. Le duc de Nemours, le duc de Luynes le sollicitaient d'exécuter, à leur usage, un surtout ; le duc de Montpensier lui demandait un dessus de cheminée et M. de Rothschild parlait d'avoir de sa main un couronnement de table en argent. Mais Barye n'était pas de ces gens qui obéissent sur commande. La passion, chez lui, dominait les préoccupations de chaque jour. En fait, seul le dessus de cheminée du duc de Montpensier fut exécuté. Barye, auquel toute liberté avait été laissée, choisit pour motif principal *Angélique et Roger sur l'hippogriffe*. C'était un sujet bien dans le goût du temps et qui lui permettait de créer un animal fantastique, auquel cependant sa science donnait l'apparence et l'équilibre de la vie. Et puis, quel plaisir de modeler des personnages liés à la course éperdue du fantastique animal ! En fait, l'œuvre a de l'élégance, du mouvement, elle est romantique. Mais combien elle demeure loin de l'admirable *Thésée !*

En même temps, l'ébauchoir du grand sculpteur donnait forme et vie à mainte figure d'animal ébauchée, laissée de côté, reprise souvent après de longs mois, des années. Car Barye n'abandonnait rien à l'influence du sentiment immédiat.

Les candélabres qui accompagnaient le groupe d'*Angélique*

et Roger ne font pas oublier, eux aussi, les figures habituelles du statuaire. A ce moment-là, la conception décorative comportait une certaine accumulation de détails, or c'est cette surcharge qui nous choque aujourd'hui. Qu'on en juge : à la base, Junon, Minerve et Vénus ; au milieu, trois chimères, et, au-dessus des neuf branches en feuillage portant les lumières, les trois Grâces. Dans la suite, Barye édita séparément chacun de ces groupes de figures et tous gagnèrent à cette division, car en eux-mêmes ils étaient très beaux.

Ces pièces ne représentent pas la seule incursion de Barye dans l'art décoratif. On connaît de lui divers modèles de candélabres dont le meilleur parce que le plus simple est certain candélabre purement antique à trois lumières, décoré d'arabesques et de chaînes et surmonté d'une cigogne. Mais, il en existe un de style Charles VII !

Le grand chef-d'œuvre de Barye pour la période Louis-Philippe est le noble lion qui, place de la Bastille, garde l'entrée de la colonne commémorative des journées de Juillet 1830, avec la même fièvre que *la Marseillaise*, de Rude, les pieds-droits de l'Arc-de-Triomphe de l'Étoile. Ce lion rugissant qui défend le monument de toute profanation est vraiment « l'image du peuple gardant ses morts », comme l'a si heureusement écrit Charles Blanc. Du plus loin que l'on se dirige vers la vaste place, il se présente fier et puissamment écrit. Il est bien le héros des *Iambes*, d'Auguste Barbier, l'incarnation la plus haute de la colère triomphante du peuple.

Et, en dehors de ses qualités expressives, comme on a, devant lui, l'impression d'être en présence d'un morceau de statuaire monumentale ! Aucune accumulation de détails. Au contraire, une synthèse d'énergie accusée par de grandes lignes encadrant de puissants méplats, une force musculaire harmonieuse que, pourtant, la colère pourrait tout à l'heure décupler. Et, avec cela, si vrai dans sa noble

beauté ! Ici, le statuaire rejoint l'art assyrien dans ce qu'il a de plus grand.

La pose de la première pierre de la colonne de la Bastille avait eu lieu le 27 juillet 1831. Neuf ans après, le 29 juillet 1840, le monument était inauguré et confié à la garde du lion rugissant.

Barye devait doter encore Paris d'une autre figure monumentale. C'est le lion assis qui garde l'une des entrées de la galerie des Tuileries du côté du quai. Œuvre puissante et calme qui impose par sa grandeur, sa force tranquille. Quelle sécurité dans le fier visage du fauve dont les yeux portent droit en avant ! Cependant, Barye eut à souffrir au sujet de cette œuvre. Il l'aurait voulu voir fondre par le procédé de la cire perdue afin que fussent conservées intégralement toutes ses recherches de modelé. Or, l'œuvre commandée par le gouvernement fut fondue au sable et subit ensuite, contre le gré du sculpteur, l'offense d'une ciselure brutale. Les amis de Barye s'en indignèrent dès le premier moment. « Le lion de 1847 a subi les outrages de la ciselure, écrivit Gustave Planche, tandis que le lion de 1833 est devant nous tel que l'auteur l'a conçu. Le métal, en prenant la place de la cire, a reproduit jusqu'aux moindres coups d'ébauchoir. Ces détails purement techniques disent assez clairement pourquoi, dans le Lion au repos, plusieurs détails, dont l'importance ne peut être contestée, semblent omis par l'auteur, tandis qu'ils ont été effacés par la ciselure. Cette apparence d'omission, par un motif que je ne me charge pas de déterminer, est plus sensible dans les membres antérieurs. L'infernal outil que l'on nomme *riffloir* a poncé les cuisses du lion comme une planche de sapin, tandis que les épaules ont échappé à ses coups. »

De plus, l'administration décida qu'il aurait un pendant. Or, au lieu de demander une nouvelle figure à Barye, on recourut à la reproduction mécanique pour obtenir une contre-

partie. Aussi, le fier lion et son sosie contractent-ils de ce parallélisme une apparente raideur. Pris ensemble, ils semblent bouder.

Néanmoins, sur le modèle original, laissons parler l'un des plus fervents admirateurs de Barye, le peintre Bonnat : « Quelle admirable âme d'artiste que ce Barye ! Sentant le besoin de donner plus de simplicité à la forme, — que dans le *Lion* de 1833, — de mieux faire voir la beauté des proportions, tout en accordant moins d'importance à l'habileté de la main, il fit le *Lion assis* qui orne aujourd'hui une des portes du Louvre.

« Il le fait calme, sans drame : là, les grandes divisions sont plus nettes, le poil disparaît, et avec lui le travail de l'ébauchoir. La construction est plus franche. On voit les attaches des membres. Plus la moindre hésitation dans le dessin, dans la forme qui est pleine et forte. La grande ligne qui part du museau et va jusqu'à la queue est superbe, et on éprouve en regardant ce bronze un sentiment de force tempéré par la beauté. Le lion est assis et regarde droit devant lui. »

La Révolution de 1848 ne devait pas seulement balayer un régime politique, elle manifestait aussi son action dans les questions d'art. Ses dirigeants se préoccupèrent très tôt de venger de l'ostracisme qui leur avait été imposé par les jurys et l'Administration, les maîtres de la nouvelle école, celle de la vie et de la couleur, parmi lesquels d'ailleurs ils comptaient de nombreux amis. L'un des premiers actes de Ledru-Rollin, devenu ministre de l'Intérieur, était d'abolir l'institution du jury. L'accès du Salon serait ouvert à tous. Les artistes étaient seulement sollicités d'élire des commissions chargées de présider au placement des envois. La sec-

tion de sculpture avait à choisir onze membres à l'élection. Le nom de Rude sortait le premier et celui de Barye le troisième. Ce rang montrait en quelle estime ses confrères tenaient le maître animalier. D'autre part, Charles Blanc, promu directeur des Beaux-Arts, proposait et obtenait du ministre l'acquisition par l'État du *Tigre dévorant un gavial*, le retentissant succès de Barye au Salon de 1831, et demeuré pourtant dans son atelier. Enfin, Ledru-Rollin, qui avait dans ses attributions les musées nationaux, appelait Barye au poste de chef de l'atelier des moulages et de conservateur de la Galerie des plâtres au musée du Louvre.

Barye occupa ce poste avec le sérieux qu'il mettait en toutes choses. Jusqu'alors, l'emploi était tenu par un commerçant mouleur qui faisait seul et dans son propre intérêt le choix des œuvres à reproduire. Les moules étaient renouvelés le plus rarement possible et donnaient pour certaine sculptures très demandées, des épreuves peu recommandables. Barye fit un choix nouveau, surveilla les moules en même temps qu'il prenait des soins infinis pour ne pas détériorer par des souillures d'huile sur le marbre ou une altération de la patine, les pièces soumises aux opérations du moulage. Ces peines avaient une compensation : Barye, au musée même, disposait d'un local où il pouvait travailler ; il bénéficiait de plus d'une indemnité. Solution fort opportune, car l'époque était dure aux arts, les amateurs se raréfiaient et Barye, pour satisfaire ses créanciers, éteindre les dettes contractées à l'occasion de ses recherches de belles fontes, des variantes qu'il donnait à un même modèle, allait être obligé de mettre en gage, pour plusieurs années, l'ensemble de ses modèles.

Malgré les facilités offertes aux artistes pour exposer au Salon libre, ou peut-être même à cause de cela, par crainte de paraître profiter sans tarder d'une mesure décidée un peu à son intention, Barye, — comme d'ailleurs Th. Rousseau,

autre délicat plein de dignité et de pudeur, — s'abstint d'y participer. Il n'envoya donc rien en 1848, ni, non plus, en 1849. Mais en cette année-là il se rappelait à ses admirateurs au moyen d'un modèle d'aigle, bas-relief de grandeur colossale, qu'il modela pour la décoration du pont d'Iéna et qui, traduit en pierre dure, fut répété sur les huit tympans des arches du pont.

En revanche, au Salon de 1850, il était représenté par deux morceaux longuement étudiés et qui comptent parmi les plus beaux de son œuvre : *un Centaure et un Lapithe* dit aussi *Thésée combattant le centaure Bienor*, et *Jaguar et lièvre*. Avec le premier de ces groupes, Barye échappait définitivement à l'esclavage de la spécialisation. La nouvelle œuvre prise, reprise et modifiée toujours davantage dans un esprit de simplification, était, en effet, de la famille du *Thésée combattant le Minotaure*. C'est le même grand caractère, la même pureté de formes : un ensemble de qualités dignes de la plus belle époque de l'art grec. Thésée s'est précipité d'un bond sur la croupe du Centaure, il la serre entre ses cuisses puissantes et, pour faire face à son adversaire, le Centaure doit effectuer un mouvement qui paralyse sa force et le rejette en arrière juste sur le trajet de la massue de Thésée. Toute mouvementée qu'elle est, l'œuvre se lit admirablement, conserve le bel équilibre qui fait d'elle un morceau monumental au premier chef. Théophile Gautier, vivement frappé, l'appréciait, un peu plus tard, dans ces lignes magnifiques : « Le centaure dompté par un Lapithe, montre que ce romantique proscrit par le jury était le statuaire moderne qui se rapprochait le plus de Phidias et de la sculpture grecque. Ce Lapithe aux formes robustes et simples, beau comme l'idéal, vrai comme la nature, aurait pu figurer dans le fronton du Parthénon, à côté de l'Ilissus, et le centaure se mêler aux cavalcades des métopes. »

Au moment de son exposition, le groupe du Centaure et

du Lapithe, demi-nature, appartenait à l'État. On pouvait espérer qu'un tel morceau, repris à grande échelle, irait embellir quelque place. Il en eût noblement occupé le centre. Espoir non réalisé ! Le plâtre fut attribué au musée du Puy et nulle fonte n'en marqua la présence à Paris ni en aucune autre grande ville.

L'honneur de la voie publique ne lui a été dévolu seulement qu'en 1894, quand les admirateurs de Barye ont pu, enfin, consacrer par un monument digne de lui le génie du maître. Alors le groupe du Centaure a pris place au sommet du monument de pierre et de bronze érigé à l'extrémité est de l'Isle Saint-Louis, non loin du quai des Célestins habité en dernier lieu par le sculpteur ; monument dont tous les éléments ont été empruntés à l'œuvre même du statuaire : en avant le *Lion au serpent*, sur les côtés, traduits en pierre, l'*Ordre* et la *Force protégeant le travail*.

Mais, quelque beau qu'il fût, ce groupe ne pouvait pas prétendre accaparer à lui seul l'admiration des visiteurs du Salon de 1850, où l'on voyait aussi le *Jaguar dévorant un lièvre*. Barye est à ce moment-là au sommum de son talent ; la vie des fauves, leurs habitudes, les plus légères inflexions de leurs membres lui sont familières ; il a l'intelligence complète de ces êtres qui, instinctivement, se cachent de l'homme. Et c'est toute cette science qui s'affirme dans le *Jaguar dévorant un lièvre*. Accroupi sur ses pattes de derrière, le ventre balayant le sol dans une inflexion caractéristique tandis que les pattes de devant, dont les articulations saillent sous l'enveloppe des muscles puissants, soulèvent l'avant-corps, le fauve est représenté le mufle enfoui dans la fourrure de sa victime, fouillant de sa mâchoire gloutonne ses entrailles. C'est atroce et c'est grandiose, tant il y a de souplesse, de force, de vie intense dans l'acte de cette bête cruelle.

« Je crois que, de l'avis de tous, opine Léon Bonnat, c'est

le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de cet homme qui en a tant produits. C'est beau comme l'*Esclave* de Michel-Ange au Louvre... Il se dégage de ce bronze merveilleux, ainsi conçu et exécuté, une impression de férocité et de sauvagerie extraordinaires. C'est du génie. »

Et Edmond de Goncourt, frappé de la « savante opposition des parties de musculature au repos qu'on dirait somnolente, et des parties de musculature en action », de terminer une longue, minutieuse description de l'acte du fauve par cette conclusion : « Oui, en vérité, « ce jaguar dévorant un lièvre » est la parfaite représentation chez les grands félins de la succion jouisseuse, de la volupté gourmande du sang. »

Le grand statuaire, pense-t-on, a enfin cause gagnée. Erreur ! Ne pouvant plus brimer l'artiste, on s'en prend à l'homme.

Barye était au Louvre parlant peu à son habitude, mais faisant de la bonne besogne. On l'en chasse, car le personnel politique a été changé et Barye doit suivre les partants, sans égard pour les services rendus. Au cours de 1850, en effet, cet emploi qu'il avait tant pris au sérieux, dont il avait légitimé la nécessité par son labeur, est supprimé et l'artiste tenu de quitter les lieux sans délai. Th. Silvestre, qui le visita en cette heure-là, le montre couvert de poussière et charriant de ses propres mains ses livres, ses portefeuilles et ses modèles de plâtre. Or, parmi ceux-ci était un groupe à peine achevé et destiné à faire pendant au *Lapithe.*

Obligé de déménager à la hâte, comme un locataire qui vide les lieux sous l'œil de l'huissier, raconte Roger Ballu, il fit mettre dans une charrette à bras son modèle en terre ; et il racontait que, marchant derrière, il s'arrêtait à chaque instant pour ramasser un à un les morceaux détachés par les cahotements et qu'il replaçait dans la voiture. Quand il arriva à destination, il n'y avait plus qu'un tas de fragments qui roulaient les uns sur les autres. Et le groupe amoureusement conduit, ainsi blessé, mutilé, ne devait jamais, jamais plus retrouver sa forme.

Il revint, a écrit un témoin de sa vie, Charles d'Henriet, habiter dans un quartier retiré, sur cette montagne Sainte-Geneviève qui fut le berceau des études et en est encore le centre. Il a toujours eu du goût pour ces retraites, non pas silencieuses — qui donc en découvrirait dans notre Paris moderne ? — mais d'où s'en est allé le mouvement de la foule bruyante, l'agitation sans relâche.

Eugène Guillaume, qui fréquenta Barye, a laissé une description colorée de son atelier « qui présentait un spectacle unique. Des modèles en terre et en cire étaient sur les chevalets, des fontes encore inachevées sur les établis munis de leur outillage. A la muraille étaient attachés les dessins cotés et les moulages sur nature. Le maître, ceint de son tablier d'ouvrier en bronze, retouchait les plâtres, ciselait, mettait les pièces à l'étau, les examinait sous tous leurs aspects et à tous les jours, ne laissant rien d'imparfait. Jusqu'au bout, son application était infatigable, et seulement quand il avait épuisé son attention il signait. Rien ne devait ressembler davantage que tout ce lieu de travail à l'atelier d'un statuaire grec de Sicyone ou d'Egine, à la fois modeleur, fondeur, ciseleur. Rien surtout ne devait plus se rapprocher de ces *botteghe* des orfèvres florentins du XV^e^ siècle, de ces officines fécondes où s'est élaborée la Renaissance au milieu d'études scientifiques mêlées à la technique de tous les arts. »

Les dessins ! ils entourèrent Barye par milliers. Si les albums contenant des croquis hâtifs jetés sur les feuillets au cours d'une visite au Muséum ou dans une ménagerie foraine, étaient nombreux, ce qui importait surtout c'étaient les reports très soignés, généralement exécutés sur papier calque, ayant déjà dans leur silhouette, la précision de ligne, la tenue d'une œuvre définitive. Le Petit Palais et surtout le Louvre, en montrent de bien précieux, entrés grâce aux libéralités de M. Zouboloff. Toutefois le Petit Palais a l'un des plus remarquables, le report à l'encre de la composition

représentant un *Orang-outang monté sur un gnou.* Ce dessin a la fermeté du bronze. Plein de hautes qualités est aussi ce croquis de *Site désertique* exprimé puissamment au moyen d'ondulations parallèles cachant à demi une harde de cerfs. Il y a encore un dessin fameux d'antilope fuyant un fauve. On comprend que de tels morceaux étaient pour Barye, plus que des recherches, des modèles : modèles de mouvement, de proportions, qu'il n'y avait plus qu'à traduire par la glaise ou par la cire.

Au Louvre, quelques dessins plus libres et d'autant plus éloquents. Par exemple ce croquis d'éléphant luttant contre des tigres qui a, du fait de l'énorme masse du pachyderme opposée à la stature ramassée, réduite par l'élan imminent des fauves, une ampleur d'une puissante beauté. Et puis, cette étude de panthère dressée comme pour un assaut, dont la fourrure mouchetée est si décorative ; ce dessin de serpent enroulé autour d'un tronc d'arbre, paré d'une armure d'écailles qui a un précieux de broderie, etc.

Mais ce qui importe surtout c'est le travail du sculpteur. Il était très particulier, ainsi que le révèlent Théophile Silvestre auquel il faut toujours revenir et, après lui, le sculpteur Moulin, qui compare une maquette de Barye à « un navire sur un chantier », enfin Roger Ballu précisant que Barye, à l'encontre de ses confrères, n'immobilisait jamais l'armature autour de laquelle il devait bâtir sa maquette. Bien au contraire :

> Barye ne plantait pas les fils de fer dans le socle de la maquette ; il laissait libres les parties, du moins intérieurement. Il les modelait séparément une à une, dans ses mains si elles n'étaient pas d'une dimension trop importante, sur une selle si elles étaient trop lourdes. Quand il rassemblait le tout, il les soutenait par des tringles extérieures ou par des béquilles de bois ; il les étayait tout autour ; son ouvrage, comme on l'a dit, ressemblait alors à un navire en construction dont les agrès étaient montés.

Il demeurait ainsi libre, jusqu'à la fin, des écartements, des inclinaisons, des redressements préférables.

Par contre, la difficulté était grande de ne pas se tromper ; lui seul pouvait se reconnaître, dans l'enchevêtrement des tronçons. Il avait toujours près de lui des feuilles de papier de notes, des croquis de bras, de membres, de têtes diverses. Chacune de ces parties du corps étaient traversées par des lignes verticales, horizontales, portant toutes des chiffres indiquant leurs dimensions proportionnelles à l'ensemble. C'était comme le registre des pièces et le répertoire pour l'ajustement.

Les armatures définitives n'étaient posées qu'au moment du montage du plâtre.

Le Gouvernement impérial, quoi qu'on ait dit, est encore celui qui s'intéressa le plus à Barye, ainsi, du reste, qu'à l'école des novateurs qui avaient eu tant à souffrir de l'indifférence officielle au temps de Louis-Philippe. La République avait fait un peu, multipliant tout au moins les preuves de sympathie à des hommes qui lui étaient pour la plupart acquis. Mais sa courte durée, ses convulsions, avaient en définitive empêché l'aide efficace.

Le régime impérial ne s'occupa point du passé et, à quelques commandes, joignit même des distinctions. Aussi, le taciturne Barye, le grave et digne Théodore Rousseau s'apprivoisèrent-ils quelque peu. Eugène Delacroix, entraîné par le comte de Nieuwerkerke à une soirée donnée par le prince Napoléon, en mai 1855, constate malicieusement que, dans la foule des invités, il distingue : « le républicain Barye, le républicain Rousseau, le républicain Français... »

Autre chose. Depuis le 14 octobre 1854, Barye avait été nommé professeur de dessin pour la zoologie au Museum d'histoire naturelle de Paris, aux appointements de 2.000 fr. par an. C'était peu, mais cette somme si petite ne pouvait

être dédaignée par un homme dont les modèles étaient dans leur presque totalité, en gage chez l'un de ses créanciers.

Malgré la modicité de sa rétribution, le poste n'était pas une sinécure : une information de la *Gazette des Beaux-Arts*, de 1860, nous indique, en effet, que les cours avaient lieu à onze heures, les lundi, mercredi et vendredi de chaque semaine, à la bibliothèque du Museum d'histoire naturelle. Les élèves pouvaient modeler.

D'ailleurs, Barye avait accepté, mais sans enthousiasme. Il n'avait pas la vocation du professorat et ses conseils, selon la tradition, étaient assez ternes. Le sculpteur Jacquemart qui suivit ses leçons raconte « qu'il avait horreur de la pédagogie, bien qu'il fût professeur. Au Jardin, tous ses conseils se réduisaient à ceci : *Regarder la nature et prendre un parti. — Quoi professer devant cela* ? disait-il, montrant la nature... »

Ce que Barye appréciait surtout dans ses fonctions, c'est qu'elles lui permettaient d'être chez lui, au Museum. Pas d'animal nouveau qu'il ne puisse étudier, à toute heure du jour, pas de bête morte d'après laquelle il ne dessinât ou de dissection à laquelle il ne fut présent. Ces bêtes, il les mensure, établit des graphiques annotés de rapports de proportions qu'il reporte sur de grands dessins au trait dont ses cartons sont bourrés et que conserve très heureusement aujourd'hui l'École des Beaux-Arts.

Fondu en bronze, le *Jaguar dévorant un lièvre* reparut au Salon de 1852 et l'État en faisait l'acquisition. Ce succès n'empêcha pas Barye de s'abstenir de paraître au Salon de 1853. L'année suivante, le gouvernement impérial, définitivement stabilisé, entreprenait de grands travaux, notamment la réunion du Louvre aux Tuileries sous la direction de l'architecte Lefuel. Celui-ci confiait à Barye l'exécution de quatre grands groupes destinés à la décoration des pavillons Denon et Richelieu, et l'ornementation du fronton du pavillon de Sully. Ainsi le talent si noble du grand sculp-

teur allait-il dominer au Louvre sur les trois faces du monument regardant les jardins du Carrousel. Ces groupes devaient primitivement reposer, deux par deux, sur des socles, presque à hauteur d'homme, et Barye les avait conçus en vue de cette disposition où ils auraient produit grand effet. En définitive, ils prirent place dans la partie supérieure des façades et leur lisibilité se trouva compromise par le voisinage de la surcharge ornementale qui caractérise l'architecture de Lefuel, continuateur obligé de Visconti, inventeur de ce style pompeux. Qui veut les admirer, jouir de la noblesse de leur ligne, du sévère équilibre de leur volume, doit donc par un effort de l'esprit et de l'œil les isoler.

Au pavillon Richelieu, c'est *la Paix* et *la Guerre* ; au pavillon Denon, *la Force défendant le travail, l'Ordre punissant les pervers*. Dans tous les quatre, Barye donne à l'homme la première place ; si l'animal intervient, c'est comme symbole. Ici comme là, une grande figure d'homme assis en avant de laquelle se voit un enfant debout ; à l'arrière plan, une silhouette d'animal. Une imposante gravité s'épand de ces morceaux concis comme des médailles, où la volonté, le mouvement, se traduisent seulement par une attitude, un geste, mais de quelle noblesse ! Ainsi sont affirmés la science de modelé du sculpteur, ses recherches heureuses de l'effet, son sentiment vraiment grec de la forme humaine.

Dans la Guerre, un jeune homme à la musculature puissante, la tête ceinte de lauriers, s'apprête à tirer le glaive. Devant lui, un enfant sonne du clairon ; au bruit, un cheval couché, les oreilles tendues, va se relever.

La Paix montre, au contraire, un jeune homme assis sur un taureau tranquille et doux, surpris dans un instant de méditation profonde. L'aplomb de son corps est soutenu par le bâton noueux qu'il tient négligemment entre ses mains. Il songe, la tête tournée vers un jeune joueur de flûte, frère

ou petit camarade dont le souple corps se presse gracieusement contre le sien.

Dans les deux autres groupes, *l'Ordre punissant les pervers* et *la Force défendant le travail*, sujets choisis par le gouvernement d'alors qui entendait cumuler ces deux vertus, mais qui ne furent de la part de Barye motif à aucune significative flatterie, les fauves entrent en ligne, mais, comme dans les groupes précédents, ils sont subordonnés aux figures principales. Dans le premier groupe, un athlète calme et robuste foule du pied un tigre vaincu, dont la gueule ouverte montre des dents tout à l'heure redoutables. Un enfant, rassuré par un geste de protection du héros, atténue de sa grâce ce que la victoire remportée sur le fauve aurait de terrible. Dans le second groupe, le sosie du même garçonnet confie sa faiblesse à un robuste compagnon armé d'une massue. A leurs pieds veille un lion.

Le don d'un ami anonyme du Louvre (M. Zoubaloff) a fait entrer dans notre grand musée les maquettes originales, demi-nature, des quatre groupes. Ainsi les peut-on examiner de près, jouir de la plénitude de leurs formes, monumentales sans être grandes, nobles et belles dans leur simplicité de ligne et de modelé ; admirer la sérénité de la figure de la *Paix*, la grâce de l'enfant accoudé, la grandeur de la *Force*. Par ce qu'il y a de vivant et d'éternellement vrai en elles, ces œuvres annoncent Carpeaux plus mouvementé, Rodin plus passionné. Mais, chez les trois maîtres, l'armature est bien la même.

Tandis qu'il travaillait à ces quatre groupes, Barye reçut, en 1855, la commande du fronton représentant les Arts et les Sciences qui surmonte, en face de la Cour du Carrousel, le pavillon de Sully. Avec l'aigle qui se détache sur le devant du socle, les figures allégoriques mi-couchées qui, de chaque côté, suivent la déclivité de la corniche, le buste colossal de Napoléon Ier qui en occupe le centre, ce fronton a, lui aussi,

une haute valeur monumentale. Mais il n'apprend rien sur Barye.

On lui doit aussi la figure équestre de Napoléon III qui demeura placée jusqu'à la chute de l'Empire dans le demi-cintre inscrit au-dessus de la porte du Carrousel. Le travail fut commandé en 1860. Il ne devait apporter que déboires à Barye. Il avait conçu un Napoléon III moderne, vêtu en général de division, on lui réclama un Napoléon drapé à l'antique. Ce n'était encore rien. Le bas-relief une fois placé et revêtu d'une certaine patine fit mauvais effet. Barye le constata tout le premier. Aussi, quand la Révolution du 4 Septembre le mit bas, n'en éprouva-t-il nul regret. Mais les deux magnifiques figures rampantes — les *Fleuves* — qui flanquent le demi-cintre sont, elles, demeurées en place.

Barye avait été plus heureux avec une autre statue de Bonaparte qui lui avait été commandée vers le même temps, (1860). Il est vrai qu'il s'agissait de Napoléon Ier, et l'œuvre devait être érigée sous un des plus beaux ciels qui soient, le monument étant destiné à la ville d'Ajaccio. L'emplacement choisi, la place du Diamant, bénéficiait d'un noble fond de verdures au delà duquel s'élèvent d'imposantes montagnes. Le *Napoléon Ier* de Barye devait occuper le centre de la place, les angles du monument étant gardés par les quatre frères de l'Empereur : Joseph par Aimé Millet, Lucien par Thomas, Louis par Jean Petit et Jérôme par Maillet. Deux exèdres situés à droite et à gauche et couronnés par des Victoires ailées ajoutaient encore à l'ampleur de cet ensemble dont Viollet-le-Duc était le grand ordonnateur.

Et Barye dressait sur un cheval nerveux, de vaillante race, un Napoléon Ier en empereur romain, la tête laurée, la chlamyde agrafée à l'épaule, soutenant dans sa main un globe surmonté d'une Victoire. Telle quelle, l'œuvre joignait la vie à la noblesse. Qu'on fasse intervenir la beauté du site, ce décor de verdures et de montagnes, la pureté d'un ciel

méditerranéen, et l'œuvre réalise ainsi une splendeur qui ne se rencontre que bien rarement.

Du coup, Grenoble, la ville où, à son retour de l'île d'Elbe, Napoléon retrouva définitivement l'assurance du succès, voulut avoir elle aussi son Empereur, et de la main de Barye. La commande lui en fut faite en 1865. L'empereur devait être représenté dans son ordinaire tenue, redingote grise, petit chapeau. Et Barye enlevait avec cœur cette nouvelle œuvre que, dans son vérisme, il sentait davantage. Le plâtre en était achevé en 1866, un plâtre vivant, pittoresque, bien établi, qui restituait un Napoléon dans l'exactitude de son allure. Il est merveilleux, en effet, ce cavalier dont la tête haute regarde si bien en avant. Il regarde, mais les yeux suivent en même temps une pensée intérieure, quelque plan dont la solution absorbe l'attention du grand capitaine.

Cependant, il semble bien que cette belle œuvre ne rencontra pas l'approbation qu'elle méritait. Des critiques si insistantes furent formulées par les personnages officiels, que, dans le courant d'avril 1866, le sculpteur renonçait à ce grand travail, traduisant son mécontentement dans cette exclamation : « Et puis, j'en ai assez des Napoléon ! »

Si l'Empire, en effet, était venu à Barye, le sculpteur, lui, n'avait jamais rien sollicité de ce régime. Par ses amitiés, il restait dans une certaine mesure un homme de 1848. N'était-ce pas, du reste, 1848 qui l'avait appelé au Louvre et vengé, ainsi que quelques autres, des jurys étroits. — De ces jurys, Barye ne cessait de conserver un souvenir amer. Quand, devenu officiel par les travaux du Louvre, il fut pressenti au sujet d'un concours ouvert pour l'érection d'une statue de Colbert à Reims, sa réponse fut négative :

Je remercie la commission d'avoir bien voulu me mettre au nombre des artistes qui doivent concourir à l'exécution de la statue de Colbert ; mais la fortune m'a toujours été si contraire

dans ces sortes de luttes que je n'ose me décider à la tenter de nouveau dans cette circonstance.

Veuillez bien, Monsieur le Directeur, avec l'expression de mes regrets, recevoir l'assurance de mes sentiments respectueux.

BARYE.

Cependant, pour les jurys, le temps avait marché ainsi que pour toutes choses. Ce qui avait été trouvé critiquable en 1836, paraissait digne de toutes louanges dix ans plus tard. L'Exposition universelle de 1855, par exemple, fut pour Barye un triomphe.

Membre du jury d'admission pour la sculpture, il était également nommé membre du jury des récompenses où il coudoyait à côté de hautes personnalités du gouvernement impérial : Baroche, de Nieuwerkerke, prince de la Moskowa, des membres de l'Institut : Augustin Dumont, Duret, Ed. Gatteaux, Simart, et sur eux il avait l'autorité morale que donne la maîtrise maintenant incontestée. C'était le temps où le peintre britannique Herbert disait de lui : « Si ce grand sculpteur était Anglais, on verrait ses statues dans tous les musées, sur toutes les places publiques de Londres, et il serait comblé d'honneurs » ; où les premiers amateurs américains commençaient à acquérir ces épreuves de choix qui sont l'orgueil des grands musées d'outre-Atlantique.

Barye n'avait envoyé qu'une seule œuvre à la section des Beaux-Arts ; mais c'était le *Jaguar dévorant un lièvre*, l'un de ses plus beaux morceaux ! En revanche, aux produits de l'Industrie, section des bronzes d'art, il réunissait un ensemble imposant de ses œuvres présentées en épreuves soigneusement fondues, revues, ciselées par ses soins. Et l'admiration se manifestait unanime. Achille Devéria, conservateur du Cabinet des estampes, chargé du rapport du jury international, y disait : « BARYE. Son groupe de *Thésée combattant le minotaure* est un petit chef-d'œuvre de style

antique ! Les animaux sont parfaits, nous ne citerons que son *Tigre vainqueur d'un crocodile*, bronze d'une grande beauté. Le grain de la fonte est excellent, il n'est pas altéré par la ciselure, dont il ne fait usage que pour enlever les coutures. »

La grande médaille d'honneur lui était décernée et cette suprême récompense entraînait sa promotion au grade d'officier de la Légion d'honneur.

Si le triomphe est complet, il ne faut pas oublier que celui qu'il consacre a cinquante-neuf ans et que, derrière lui, il laisse des années et des années d'amertume et de médiocrité, sans parler d'une vie privée attristée par les mécomptes et par les deuils : sa première femme et ses deux enfants, morts. Et puis, quelles belles œuvres il eût pu, exempt de tous soucis, exécuter ! « J'ai attendu les chalands toute ma vie, disait-il, ils m'arrivent au moment où je ferme les volets... Ils me donnent à manger maintenant que je n'ai plus de dents ! »

Au moment de l'Exposition universelle de 1855, le nombre de ses modèles s'était bien augmenté. C'est alors que paraissent un *Jaguar dormant*, un *Crocodile dévorant une antilope*, un *Serpent enlaçant une gazelle*, un *Aurochs attaqué par un serpent*, un *Serpent étouffant un crocodile*, enfin son *Taureau cabré*, pièce merveilleuse de vérité, de force, qui devait d'ailleurs entrer dans certains groupes où l'animal est accouplé à quelque adversaire. Il convient aussi de faire une place à part au *Cheval surpris par un lion*, — qu'il ne faut pas confondre avec le groupe romantique du *Jeune lion terrassant un cheval*, du Salon de 1834, — où se trouvent si bien exprimés le saisissement douloureux, le renoncement à toute possibilité de lutte de la bête attaquée. Et combien l'œuvre est décorative avec cela ! Ampleur générale, équilibre des parties, harmonie des lignes. Elle est vraiment de la même famille que les magnifiques chevaux de Marly, sculptés par Coustou.

Dans un autre ordre d'idées, l'esprit et les yeux se passionnent et s'indignent aux méfaits des reptiles : *Python étouffant un crocodile, Python avalant une biche.* Ce n'est pourtant qu'un enchevêtrement d'anneaux autour d'une masse qui perd toute forme, mais de courbes si souples que le spectateur est conquis. Si l'on regrette la biche sacrifiée, c'est au contraire avec intérêt, avec une joie cruelle, que l'on assiste à l'agonie du crocodile ouvrant une gueule que l'étouffement rend inoffensive, tandis que les incisives du reptile, à l'œil cruel et brillant, entament, implacables, les articulations du saurien.

A côté de ces grandes pièces, Barye en multipliait de petites, empreintes des plus belles qualités d'observation, de vérité, de souplesse, on ose dire de mouvement. C'étaient l'*Ours fuyant les chiens,* le *Petit chameau de Perse,* la *Levrette rapportant un lièvre,* un *Dromadaire harnaché d'Egypte,* un *Chat assis,* un *Faisan doré de la Chine,* un *Faisan blessé,* un *Ratel dénichant des œufs,* etc.

Grâce au legs Thomy-Thiéry, si important et par le nombre et par la qualité des épreuves, grâce aussi aux quelques fontes anciennes, pour la plupart numérotées, entrées avec la collection Chauchard, et aussi aux plâtres originaux dus à la libéralité de M. Zoubaloff, le Louvre est aujourd'hui fort riche en œuvres de Barye : le maître se montre dans la diversité de son talent, la force et l'originalité de sa conception. Voici de petites pièces remontant à ses débuts : *Hercule luttant contre un sanglier, Enfant chevauchant un bouc, Biche courant, Genette,* qui révèlent encore les habitudes de l'orfèvre ; des modèles romantiques où la science de l'animalier s'allie à toutes les hardiesses, fomente entre des races rivales, des rencontres épiques : *Cavalier africain surpris par un serpent, Cheval terrassé par un jeune lion, Cerf terrassé par deux levriers* ; voici enfin le Barye de la maturité, vrai

avec grandeur, pittoresque avec simplicité et noblesse, le créateur du *Tigre dévorant une biche*, du *Tigre* et du *Lion* marchant, de la *Panthère couchée tenant un cerf*.

Belles pièces qui voisinent avec *Thésée combattant le Minotaure*, *Thésée et le centaure Chiron*, *Charles VI dans la forêt du Mans*, *Charles VII*, *Gaston de Foix*, le *Piqueur Louis XV*, le *Petit fou de Rome* qu'on croirait extrait d'une fouille antique. Parmi ceci et cela, voici, fondus à cire perdue, des essais ou épreuves : *Lion attaquant un sanglier*, *Tigre à la chèvre*.

En dehors des officielles, les commandes particulières venaient aussi, mais avec leur accompagnement de mesquineries : Isaac Péreire, par exemple, demande à Barye de lui composer un dessus de cheminée : pendule et candélabres, à la condition qu'il n'y en aurait que deux épreuves, le moule étant brisé aussitôt après. Barye qui avait été toujours séduit par ce que nous appelons aujourd'hui l'art appliqué, se mit de grand cœur à la besogne quoique le résultat en fut destiné à un seul. Il y travailla trois années, exécutant le modèle, présidant à la fonte, ciselant lui-même les pièces qui entraient dans cet ensemble, les ajustant sur le marbre. Le motif principal représentait *Apollon conduisant le char du soleil*. Les candélabres, aux branches richement chantournées, montraient, adossée à leur tige, une nymphe dont les jambes disparaissaient derrière une chimère ailée. L'ensemble est fort imposant et digne du talent de Barye ; les chevaux, en particulier, comptent parmi les plus beaux qu'il ait exécutés. Mais ce n'est pas une œuvre de caractère comme celles qu'il avait précédemment conçues, œuvres aussi d'une simplicité si émouvante. Ici, Barye a songé à la période la plus décorative de l'art français, au XVIII^e^ siècle, dont certains éléments entrent dans le soubassement. Malgré ce souvenir, le morceau est bien de son temps, il a cette élégance accusée, cette surcharge dans les détails, qui caractérisent le style Napoléon III.

Le gouvernement songeait encore à Barye, mais en vue d'une fourniture singulière. En 1865, le gagnant du grand prix des courses de chevaux devait recevoir, outre l'habituelle somme de 100.000 francs, un objet d'art donné par l'Empereur. L'objet choisi, qui était une épreuve en argent du *Lion qui marche*, de Barye, échut au sportman de Lagrange. Il devait, à sa mort, passer entre les mains de l'Américain Lucas, ce fervent admirateur de Barye, et se trouve maintenant, avec ses autres collections, en Amérique. Mais il existe sur ce lion d'argent une amusante anecdote : Aussitôt son acquisition faite, Lucas alla trouver Barye pour lui en faire part. « Les barres y sont-elles encore ? » demanda le sculpteur. Et l'artiste conta à l'amateur qu'une fois fondu en argent, ciselé, revu, on s'aperçut que le modèle ne pesait pas tout à fait le poids d'argent convenu. Scrupuleux, Barye fit visser sous le socle de petites barres d'argent qui permirent d'atteindre le juste poids. M. Lucas, rentré chez lui, eut la satisfaction de les retrouver intactes.

Tant de travaux, une réputation qui n'était plus contestée par personne, les conseils de quelques admirateurs enthousiastes incitèrent Barye à envoyer à l'Académie des Beaux-Arts certaine lettre, qui fut lue à la séance du 14 juillet 1866 :

MESSIEURS,

Je suis élève de Bosio et de Gros. Pendant mes études à l'école, j'ai obtenu une médaille d'argent et une mention honorable au concours de gravure en médaille et un second prix de sculpture sur une ronde bosse.

Au Salon de 1832, j'ai obtenu une seconde médaille, la croix d'honneur au Salon de 1833 et la croix d'officier à l'Exposition universelle de 1855.

Je mets sous les yeux de l'Académie les noms de mes principaux ouvrages :

Un *Saint Sébastien*, figure d'étude. — Une *Sainte Clotilde* en marbre (Madeleine). — *Thésée et le Centaure*, en bronze. — Quatre groupes allégoriques au palais du Louvre, exécutés en pierre.

— Le fronton du pavillon de l'Horloge. — Les deux lions en bronze placés au jardin des Tuileries ; l'un de ces lions est fondu à cire perdue. — La statue équestre de l'Empereur Napoléon Ier pour la ville d'Ajaccio. — Enfin une suite d'études, de figurines équestres, de sujets divers, connus sous la dénomination de bronzes de Barye.

Je crois, Messieurs, être suffisamment autorisé par ces travaux et les récompenses qui les ont suivis, à me ranger près des artistes qui aspirent à remplacer l'honorable sculpteur Jalais.

Veuillez, Messieurs, recevoir l'assurance de la haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être votre très dévoué serviteur.

BARYE.

Des patrons de marque venaient joindre l'appui de leur chaude sympathie à cette lettre très digne, un peu froide dans sa politesse parfaite. A la date du 25 juillet, Sainte-Beuve, par exemple, écrivait à l'un des membres de l'Académie des Beaux-Arts :

CHER CONFRÈRE.

Me permettrez-vous une sollicitation bien ambitieuse, mais qui ne vous exprimera de ma part qu'un ardent désir ?

Barye est sur les rangs pour l'Académie des Beaux-Arts ; c'est un grand statuaire. C'est déjà un ancien ; il a la popularité parmi les artistes, il me semble que ce serait une joie de le voir nommer.

Ne croyez-vous pas que le moment soit venu de faire un peu abstraction à la loi des genres pour ne voir que la grandeur des talents ?

Je ne vous en dis pas davantage.

SAINTE-BEUVE.

Barye n'eut que neuf voix ! Un certain Bonnassieux, auteur de quelques niaises statues *(Amour se coupant les ailes)* et de modèles pour les magasins d'articles religieux de la rue Saint-Sulpice, fut élu.

En 1868, la mort de Seurre l'aîné laissant de nouveau une place vacante à l'Académie, l'architecte Lefuel et Gérome

présentèrent d'office Barye qui fut élu, sans avoir eu à renouveler les visites traditionnelles. Mais il avait soixante-douze ans ! Malgré ce grand âge, il devait être néanmoins extrêmement fidèle aux séances de l'Académie. Les efforts de l'Union Centrale des Arts appliqués à l'Industrie dont les buts répondaient si bien aux aspirations de toute sa vie, ne le laissaient pas non plus indifférent. Président, depuis 1863, de la Commission consultative de l'Union Centrale, ses avis étaient très écoutés. Ces occupations nouvelles n'arrivaient pas à paralyser l'activité du sculpteur qui, à l'intention du palais de Longchamp, à Marseille, nouvellement élevé, composait quatre groupes de pierre : *Lion terrassant un mouflon*, *Tigre terrassant une biche*, *Lion et Sanglier*, *Tigre et Gazelle*, qu'il lui fut interdit d'éditer. Pour le comte de Nicolaï, il exécutait, en 1868, un *Levrier couché*, en marbre, grandeur nature. En vue de cette œuvre, il avait acquis fort cher un très beau levrier noir d'Afrique qui, le travail terminé, demeura le compagnon de l'artiste et son modèle — *Levrier debout*, *Levrier couché*, petites pièces d'une anatomie superbe — en même temps qu'il faisait l'admiration des habitants du quai des Célestins, qui savaient quel en était le maître.

Mais le cœur était malade. Barye s'alitait au commencement de l'année 1875 et décédait le 25 juin, à 9 heures du soir, ayant conservé la lucidité de son esprit. Deux jours après avaient lieu les obsèques et l'Académie couvrait de fleurs le réprouvé de 1837.

« Le moment n'est pas venu encore, s'écriait sur la tombe « du maître le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de « l'Académie, et le lieu où nous sommes ne permet pas d'in- « sister sur les mérites qui recommandent les travaux accom- « plis, de faire ressortir ce qu'il y a d'original et de stricte- « ment vraisemblable néanmoins dans l'invention et dans « l'exécution de ses ouvrages ; le moment n'est pas venu « même de relever l'erreur de ceux qui, malgré tant de preuves

« à l'appui de l'opinion contraire, n'entendaient attribuer « à Barye que le pouvoir et presque le droit de traiter des « sujets d'un certain ordre, de reproduire, à l'exclusion du « reste, les animaux. »

Et si ! le moment était bien venu. Il eût été même fort bien choisi pour convaincre le corps académique de son incompréhension. Mais le vicomte Delaborde était trop diplomate pour reprocher à ces nouveaux convertis leur hostilité passée.

⊡

Il était, à quelques lieues de Paris, un endroit que Barye affectionnait entre tous. Il y trouvait le repos, des amis ; il y rencontrait aussi de belles suggestions. C'était pour lui le désert, la savane, la jungle, et son imagination le peuplait des plus grands fauves, des plus redoutables reptiles. Ce coin privilégié était la forêt de Fontainebleau. Il aimait son Bas Breau à la noble futaie, mais surtout les désolations de Belle-Croix et d'Apremont, aux roches dressées parmi les sables arides, à la végétation rare et tourmentée, que surplombaient des ciels dont les masses sombres étaient souvent chargées de pluie. Ces désolations, Barye les voyait hantées de toute une faune farouche : il concevait, parmi leurs rocs, des fuites éperdues d'élans, d'antilopes, de biches poursuivis par des carnassiers. Le vol planant d'une buse, puis la chute rapide de l'oiseau sur sa victime étaient pour lui le point de départ de grands drames vécus par des acteurs de force décuplée. Et c'est tout cela qu'il évoquait dans ses peintures, surtout en des aquarelles qui, par leur caractère ressenti et sombre, ont une grandeur farouche sans parenté avec ce que l'on est habitué de voir.

Ses points d'attache étaient, là-bas, Chailly et Barbizon, alors agglomérations dédaignées, fréquentées seulement par

quelques peintres disposés à accepter la solitude et l'inconfort le plus absolu pourvu que la forêt dont ils étaient férus fût proche. Barye connut l'auberge et, plus tard, à Barbizon même, la toute petite maison paysanne dont un artiste qui passe la journée en plein air s'accommode toujours pour les heures du repas et du sommeil. Sur le prix du loyer et l'importance des locaux, une lettre de Barye nous renseigne :

MONSIEUR,

N'ayant pu aller à Barbizon, je vous serais infiniment obligé si vous vouliez louer en mon nom le local dont vous m'avez parlé, composé de deux pièces et d'une petite cuisine, au prix de cent soixante-quinze francs pour l'année, à partir du 1er février 1867.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

BARYE.

Et puis, là-bas, en même temps que la forêt, il retrouvait de bonnes et vieilles amitiés, Rousseau, Millet, Diaz, Decamps et aussi Daumier qui y faisait de courtes apparitions du samedi au lundi. Ces jours-là, on dînait en commun. Dîner simple, mais de quelle cordialité ! Le samedi soir, c'était Rousseau qui recevait. « Daumier, raconte A. Sensier, était en verve rabelaisienne, Barye pétillait de sarcasmes et d'histoires mordantes sur les pédants et les prud'hommes. » C'est que le passé revenait et, avec lui, les amertumes subies : « Mes contemporains, en me reléguant chez les bêtes pour se débarrasser de moi, se sont mis au-dessous d'elles » disait-il, narquois.

Pour occuper les veilles, voilà que Théodore Rousseau avait l'idée de constituer un recueil unique de fables de La Fontaine, « le plus grand paysagiste des poètes », disait-il. Un ami, Martin Etcheverry, qui était poète et avait une belle écriture, calligraphierait le texte, tandis que chacun des peintres du groupe interpréterait quelques fables. Barye pour sa part avait à illustrer *les Animaux malades de la peste*,

le Lion devenu vieux, le Corbeau et le Renard ; Millet prenait neuf fables, dont *le Laboureur et ses enfants, la Mort du Bûcheron, le Berger et la Mer, la Forêt et le Bûcheron, l'Ane et les deux voleurs ;* et Daumier : *le Villageois et son seigneur, l'Ecolier et le pédant, le Savetier et le Financier, l'Huître et les Plaideurs, le Cygne et le Cuisinier, l'Astrologue, l'Ivrogne et sa Femme.* Rousseau lui-même interprèterait sept fables : *le Chêne et le Roseau, le Loup et l'Agneau, la Cigale et la Fourmi, le Coche et la Mouche, la Mort et le Curé, les Grenouilles qui demandent un roi, les Lapins.*

Le recueil fut commencé, mais se trouva vite abandonné. Dans tous les cas, Barye n'y peignit rien. Non par nonchalance, certes, car le maître n'était jamais si occupé que pendant ses séjours à Barbizon, ne cessant de dessiner et de laver ses aquarelles, même l'heure de la causerie venue.

En effet, il y a en Barye, à côté du sculpteur, un aquarelliste également puissant quoiqu'employant un mode d'expression à lui moins familier et dont il ne joua jamais avec une pleine liberté.

On se rappelle que Barye, débutant, avait été demander à Gros, des conseils de dessin et aussi de peinture. Durant les années qui suivirent, il prit souvent la brosse, exécutant au Louvre de remarquables copies d'après Rubens. Pour sa part, notre grand musée possède en peintures de sa main un portrait de *Jeune fille* et aussi, pour revenir à ses sujets habituels : un *Lion dévorant une proie*, un *Combat de Cerfs en forêt ;* surtout, entré avec la collection Thomy-Thiéry, *Lions près de leur antre,* vigoureux morceaux dont le paysage est comme d'habitude, inspiré de la forêt de Fontainebleau. Ces peintures, en dépit de la vigueur de l'accent, sont un peu privées de ces recherches de lumière, de ces accords de valeurs qui

donnent aux études des professionnels éclat et atmosphère. La plus curieuse est, assurément, le *Combat de Cerfs* avec son fond de rochers, ses squelettes d'arbres tourmentés, le rythme de leurs branches répondant à l'enchevêtrement des bois cerviers. Ajoutez à cela, une ambiance dramatique s'accordant avec la ligne sévère et sombre des genèvriers, seuls témoins du duel. C'est Fontainebleau vraiment, et par une de ces grises journées d'automne où le ciel évolue au tragique. Mais qu'est ceci à côté d'une toile de Rousseau !

Par contre, dans ses aquarelles, Barye ne ressemble à personne, il y affirme une intensité de vision, une puissance d'expression qui égale celle de ses beaux bronzes. Elles sont, d'ailleurs, aujourd'hui presqu'aussi recherchées. On en aime l'accent puissant, le caractère tragique, les particularités d'évocation. Cependant, dans leur exécution, nul attrait ; son art pris en lui-même est, techniquement, pénible. Théophile Gautier, qui les admirait, écrivait : « Ce ne sont pas de vulgaires aquarelles que les dessins lavés par Barye. Le pinceau du maître y acquiert la fermeté de l'ébauchoir. On dirait qu'il est fait avec des moustaches de lion, tant il raye rudement le papier grenu qu'il emploie de préférence ». Mais il ne manque pas de constater que « dans ces études si fermes, si naïves malgré leur science profonde, où l'ostéologie, les muscles, la peau, le pelage, s'indiquent en quelques coups de crayon ou de pinceau, l'artiste néglige quelquefois la couleur avec une insouciance de statuaire ; certaines nuances rappellent trop la terre glaise dont il se sert habituellement, les fonds de paysage manquent d'air ; mais toutes ces aquarelles, même les moins heureuses, portent la griffe du lion ».

Déjà, à l'occasion du Salon de 1831, des aquarelles de Barye avaient rencontré l'approbation de la critique. En 1833, l'*Artiste* écrivait : « Voici Barye que nous retrouvons donnant aux animaux la même vie et la même vérité dans ses aquarelles que dans ses plâtres. Comme l'expression de la force domine dans

ces deux lions au repos, l'un allongeant ses griffes, l'autre la tête appuyée sur la terre et les yeux fixes. Et ce tigre qui dévore un cheval, qu'il est horriblement beau, savourant sa proie ! Comme le frisson de la joie et de la férocité court dans tous ses membres. Et les jaguars et les panthères ! »

Grâce à des donateurs généreux, M. Zoubaloff et d'autres, le Louvre est maintenant suffisamment riche en aquarelles de Barye. Dans la petite salle où elles s'accumulent, il semble vraiment que, par les hublots de quelque tank parvenu au cœur du désert, on surprenne les fauves dans la quiétude de leur pleine liberté et la fièvre de leur chasse. Ici, sur un sol désertique, borné à l'horizon par de hautes montagnes, passe une panthère noire, elle va à pas de velours, sans un cri, mesurée et implacable. Là, dans un cirque de rochers, sur un matelas de gazon, un tigre colossal voluptueusement se roule. Mais il y a pire, c'est ce tigre étendu, si nonchalamment étendu que ses articulations et ses muscles fondent dans la poche de la fourrure ample, lâche semble-t-il, presque vidée à l'arrière-train. Mais que passe quelque proie, comme la bête va se ramasser, reprendre son élasticité, bondir. Voici encore, au seuil de leur repaire, deux panthères : l'une somnole, l'autre veille, l'œil inquisiteur et mauvais. Tout cela exprimé dans une gamme sobre : des gris, quelques roux, des verts décolorés, un ciel sombre ou paré d'un bleu triste.

Du fait du legs de l'écrivain d'art Pierre Goujon, mort pour la France, le Louvre s'enrichit encore de deux belles pièces : un *Cheval* galopant dressé sur un ciel bleu-noir d'orage, une *Antilope*. Enfin, la collection Comondo présente un morceau de premier ordre : un *Tigre cherchant une proie*, qui a figuré à la Centennale de 1900 alors qu'il appartenait à M. Lutz.

La forêt de Fontainebleau, sa faune, sa flore sans adjonction romantique, séduisit bien souvent aussi Barye qui la représentait telle quelle ou profilait parmi les rocs, sous les fron-

daisons puissantes, des cerfs, des chevreuils aux articulations nerveuses et légères. Alors, plus de sombre décor : la nature se pare, le ciel s'éclaire, un voile perlé s'étend sur les êtres et sur les choses, faisant valoir l'éclat des tapis de verdure, l'exquise parure rousse des chers hôtes de la forêt. Dans la plaine toute verte, infinie, voici un cerf aux bois fièrement dressés ; parmi l'amoncellement des grès, près des bouleaux délicats, surgit un chevreuil.

Le Musée de Bayonne, grâce au legs de Léon Bonnat, n'a rien à envier au Louvre en fait d'aquarelles de Barye. Peut-être est-il même plus riche. On sait quelle passion avait, en effet, Bonnat pour le grand animalier. Il n'a cessé de rechercher ses plâtres originaux, les belles épreuves, ses aquarelles, ses moindres dessins, et sa passion a été récompensée. C'est lui qui seul, ou presque, a assumé la charge agréable de fournir d'œuvres du maître l'exposition Centennale de 1900. Pour les aquarelles, onze numéros sur quatorze, et c'étaient : *Serpent et tigre, Elan aux prises avec une panthère, Tigre et faisan, Serpent dans un arbre,* etc... Est-ce celui-ci, est-ce un autre, nous nous souvenons aussi d'avoir vu dans une exposition où Barye se trouvait encore à l'honneur, un *Serpent dans un arbre,* petite merveille qui était exprimée dans une matière exceptionnellement claire et riche. Le reptile se parait de taches vibrantes à reflets bleus, d'un puissant effet.

Grâce au collectionneur Alfred Bruyas, le donateur de tant de magnifiques Delacroix, Courbet, Tassaert, etc..., le musée de Montpellier possède également un lot de haute qualité de belles aquarelles de Barye : *Lion du Sénégal en arrêt devant un serpent python, Lion cherchant une proie, Tigre à l'affût.*

Mme Henri Lefuel conserve, provenant de l'architecte du nouveau Louvre à qui Barye les avait offertes, deux aquarelles d'une grande beauté : ici, c'est un lion colossal dont la masse sombre se silhouette sur un désert crayeux, la queue

fouettant l'air ; là, c'est un tigre, la tête dressée qui traverse un amoncellement de roches sous un ciel gris, allégé de flocons de nuages blancs, ciel de particulière qualité dans l'œuvre de Barye.

Delacroix, ami de Lefuel, a regardé bien souvent ces deux œuvres. Il a, en particulier, étudié, dessiné le tigre, comme en témoigne une mine de plomb demeurée dans la famille Lefuel, mais il ne parvint jamais à reproduire pleinement l'allure, les particularités de mouvement du fauve. Un jour, comme pris de dépit, il s'écria en allant raccrocher le cadre : « Non, je ne peux pas, je ne pourrai jamais faire remuer aussi bien la queue de ce diable de tigre. »

Malgré cette absorption des aquarelles de Barye par les musées de France et plus encore par les collections publiques américaines, les amateurs français n'en demeurent pas dépourvus. La preuve, les expositions qui ont précédé les ventes Rouart, Beurdelay, Haviland, etc., les pièces prêtées lors de diverses manifestations par MM. J. Peytel, Antony Roux, Schœller. Celui-ci, qui a vu passer à la galerie Georges Petit nombre de belles pièces de Barye, a eu tout loisir pour en réserver quelques-unes de la plus rare qualité. Parmi celles en sa possession, signalons un *Lion mangeant une proie*, profilé sur un ciel tragique et qui rappelle le même sujet peint, conservé au Louvre, un *Tigre à l'entrée de son antre* à rapprocher de la lithographie exécutée par Barye lui-même, un *Tigre se roulant*, un *Lion qui marche*, le *Jaguar regardant un serpent* qui se trouve ici reproduit, un *Lion sur le dos*, un *Cerf dix cors*, de tonalités délicates.

La vente Z... (10 et 11 décembre 1917) a permis à M. Marcel Nicolle d'acquérir aussi une aquarelle comptant parmi les meilleures de l'artiste, *Léopard écrasant un Zibet* faussement décrit au catalogue : *Panthère écrasant un loup*.

Comme ses grands émules, Delacroix, Th. Rousseau, Millet et autres, Barye a été aussi tenté de prendre la pointe

afin de tracer sur une planche de cuivre quelques traits ineffaçables, et aussi le crayon de lithographe qui permet des effets chauds et veloutés.

L'unique eau-forte de sa main fut gravée pour la publication d'Alexandre Decamps, *le Musée, revue du Salon de* 1834. Elle représente un *Cerf attaqué par un lynx*, et dénote dans les bonnes épreuves — celles du *Musée* ne sont que des reports sur pierre — une main ferme, un trait sûr, et un vif sentiment de la couleur.

Ses lithographies s'échelonnent de 1832 à 1836 et même un peu plus tard. Elles furent généralement dessinées à l'intention de l'*Artiste*, la publication qui menait alors le bon combat en faveur de l'art vivant. M. Loys Delteil qui les a réunies et cataloguées en a retrouvé onze. Parmi elles, il en est plusieurs qui sont, au point de vue de la lithographie, des chefs-d'œuvre. Tels, *Ours du Mississipi*, masse sombre aux beaux noirs veloutés et transparents qui opposent leur tonalité puissante au délicat fond rocheux ; *Jeune Axis*, fin quadrupède dont les articulations délicates, les ornements de la fourrure, sont merveilleusement rendus ; ses figures de tigres enfin : *Etude de tigre*, précédée de recherches au crayon dont l'une, très belle, est conservée par le sculpteur Fix-Masseau ; *Tigre à l'entrée de son antre*, *Tigre au repos*, deux merveilles ! La féline force de l'animal est supérieurement exprimée : quel regard dans le tigre debout, quelle nonchalance sournoise chez le tigre au repos !

Ces feuillets, à eux seuls, suffiraient à imposer un nom. Que sont-ils cependant si on les compare à l'œuvre colossale du sculpteur, l'un des plus grands et des plus originaux de cette école française qui compte cependant tant de gloires fameuses !

BIBLIOGRAPHIE

Gustave Planche.	*Barye* (*Revue des Deux-Mondes*, juillet 1851).
Théophile Silvestre.	*Histoire des artistes vivants* : *Barye* (1855).
É. Lamé.	*Les sculpteurs d'animaux* : *Barye* (*Revue de Paris*, 15 février 1856).
Théophile Gautier.	*Barye* (*L'Illustration*, 1866).
Paul Mantz.	*Barye* (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1867).
Ch. d'Henriet.	*Barye et son œuvre* (*Revue des Deux-Mondes*, février 1870).
Genevay.	*Barye* (*L'Art*, 1875). Étude reproduite en tête du catalogue de l'exposition Barye à l'École des Beaux-Arts (1875).
Charles Blanc.	*Les Artistes de mon temps* : *Barye* (1876).
J. Claretie.	*Peintres et sculpteurs contemporains* : *Barye* (1882).
De Champeaux.	*Dictionnaire des Fondeurs* : *Barye* (Librairie de l'Art).
Edmond de Goncourt.	*Un mot*, préface au catalogue de la vente Sichel (1886).
H. Delaborde, Jules Thomas.	Éloges académiques.
E. Guillaume.	Préface au catalogue de l'exposition organisée au profit du monument Barye (1889).
Arsène Alexandre.	*Barye* (1889).
Kay (Charles de).	*Barye. Life and Works* (New-York, 1889).
Léon Bonnat.	*Barye* (*Gazette des Beaux-Arts*, mai 1889).
Loys Delteil.	*Le Peintre-Graveur illustré*, tome VI : *Barye* (1910).
Critique des Salons.	Delécluze, Lenormant, Schœlcher (1831) ; Jal, Laviron et Galbaccio (1833) ; Alex. Decamps, Laviron (1834) ; A. de Musset, Auguste Barbier (1836).

TABLE DES PLANCHES (1)

PLANCHE 1. — TIGRE DÉVORANT UN GAVIAL 1831
(Bronze. Musée du Louvre)

PLANCHE 2. — LION ÉCRASANT UN SERPENT 1833
(Bronze. Musée du Louvre)

PLANCHE 3. — LIONNE
(Bas-relief, plâtre. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 4. — TIGRE
(Bas-relief, plâtre. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 5. — LE DUC D'ORLÉANS
(Bronze. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 6. — AIGLE SUR UN ROCHER
(Bronze. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 7. — PANTHÈRE SAISISSANT UN CERF
(Bronze. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 8. — THÉSÉE COMBATTANT LE MINOTAURE
(Plâtre retouché à la cire rouge. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 9. — ORANG-OUTANG MONTÉ SUR UN GNOU
(Bronze. Musée du Louvre)

PLANCHE 10. — LION ASSIS 1847
(Esquisse plâtre du « Lion assis » gardant la porte de la galerie du bord de l'eau (Tuileries). Collection Zoubaloff)

PLANCHE 11. — CHARLES VII
(Bronze. Collection Zoubaloff)

(1) Les photographies des œuvres reproduites dans ce volume proviennent, pour les planches 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 39, de M. Zoubaloff ; pour les planches 1, 9, 15, 16, 17, 18, 19, 25, 31, 34, 37, 38, des Archives photographiques ; pour les planches 2, 12, 14, 20, des ateliers de M. Bulloz ; pour la planche 25, de Mme Lefuel.

PLANCHE 12. — AIGLE AU HÉRON.
(Bronze. Musée du Louvre.)

PLANCHE 13. — UN CENTAURE ET UN LAPITHE
(Modèle, plâtre patiné, du groupe du Musée du Puy. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 14. — UN JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE 1850
(Bronze. Musée du Louvre)

PLANCHE 15. — LA GUERRE 1855
(Groupe pierre. Louvre, pavillon Richelieu)

PLANCHE 16. — LA PAIX 1855
(Groupe pierre. Louvre, pavillon Richelieu)

PLANCHE 17. — L'ORDRE 1855
(Groupe pierre. Louvre, pavillon Denon)

PLANCHE 18. — NAPOLÉON Ier EN EMPEREUR ROMAIN (Ajaccio) 1860-1861
(Modèle plâtre. Musée du Louvre)

PLANCHE 19. — LA VICTOIRE
(Esquisse. Musée du Louvre)

PLANCHE 20. — NAPOLÉON Ier 1866
(Esquisse, plâtre, pour une statue qui devait être élevée à Grenoble. Musée du Louvre)

PLANCHE 21. — UN FLEUVE
(Esquisse, plâtre, pour une figure de la porte du Carrousel exécutée en pierre. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 22. — LIONNE SAISISSANT UN PAON
(Plâtre inédit. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 23. — ÉLÉPHANT DU SÉNÉGAL
(Plâtre. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 24. — LIONNE
(Bronze. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 25. — LION MARCHANT
(Bronze. Musée du Louvre)

PLANCHE 26. — TAUREAU
(Bronze. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 27. — APOLLON
(Figure pour une pendule. Plâtre. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 28. — STATUETTE DE FEMME NUE
(Esquisse, plâtre patiné. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 29. — FIGURE ANTIQUE
(Esquisse, plâtre. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 30. — FORET DE FONTAINEBLEAU
(Peinture. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 31. — LIONS PRÈS DE LEUR ANTRE
(Peinture. Musée du Louvre)

PLANCHE 32. — JAGUAR REGARDANT UN SERPENT
(Aquarelle. Collection A. Schœller)

PLANCHE 33. — CERF DIX CORS
(Aquarelle. A. Schœller)

PLANCHE 34. — UN TIGRE A L'AFFUT
(Aquarelle. Musée de Montpellier)

PLANCHE 35. — UN TIGRE QUI MARCHE
(Aquarelle. Collection de Mme Henri Lefuel)

PLANCHE 36. — TIGRE JOUANT
(Aquarelle. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 37. — JAGUAR DÉVORANT UN LAPIN
(Aquarelle. Musée du Louvre)

PLANCHE 38. — LION DU SÉNÉGAL EN ARRÊT DEVANT UN SERPENT PYTHON
(Aquarelle. Musée de Montpellier)

PLANCHE 39. — LION — JAGUAR ET COCHON SAUVAGE — TIGRES
(Dessins. Collection Zoubaloff)

PLANCHE 40. — ÉTUDE DE TIGRE
(Lithographie. Collection Loys Delteil)

PL. I. TIGRE DÉVORANT UN GAVIAL.
TIGER PREYING UPON A GAVIAL.
TIGER EIN KROKODIL FRESSEND.
TIGRE DIVORANTE UNO GAVIALE.
TIGRE DEVORANDO UN GAVIAL.

PL. 2. LION ÉCRASANT UN SERPENT.
LION CRUSHING A SNAKE.
LÖWE EINE SCHLANGE ZERTRETEND.
LEONE SCHIACCIANTE UNO SERPENTE.
LEON APLASTANDO UNA SERPIENTE.

PL. 3. LIONNE.
LIONESS.
LÖWIN.
LEONESSA
LEONA

PL. 4. TIGRE.
TIGER.
TIGER.
TIGRE.
TIGRE.

PL. 5. LE DUC D'ORLÉANS.
THE DUKE OF ORLEANS.
DER HERZOG VON ORLÉANS.
IL DUCA DI ORLÉANS.
EL DUQUE DE ORLÉANS.

PL. 6. AIGLE SUR UN ROCHER.
EAGLE ON A ROCK.
ADLER AUF EINEN FELSEN.
AQUILA SOPRA UNA RUPE.
AGUILA SOBRE UNA ROCA.

BARYE

PL. 7. PANTHÈRE SAISISSANT UN CERF.
PANTHER GRIPPING A STAG.
PANTHER EINEN HIRSCH ERGREIFEND.
PANTERA PIGLIANTE UNO CERVO.
PANTERA CAIENDO SOBRE UN CIERVO.

PL. 8. THÉSÉE COMBATTANT LE MINOTAURE.
THESEUS FIGHTING THE MINOTAUR.
THÉSEE DEN MINAUTAURE BEKAMPFEND.
TESEO COMBATTENTE IL MINOTAURO.
TESEO COMBATIENDO CON EL MINAUTAURO.

PL. 9. ORANG-OUTANG MONTÉ SUR UN GNOU.
ORANG-OUTANG RIDING A GNU.
ORANG-OUTANG AUF EINER ANTILOPE REITEND
ORANG-OUTANG CAVALCANTE UNO GNOU.
ORANGUTAN MONTADO SOBRE UN GNÚ.

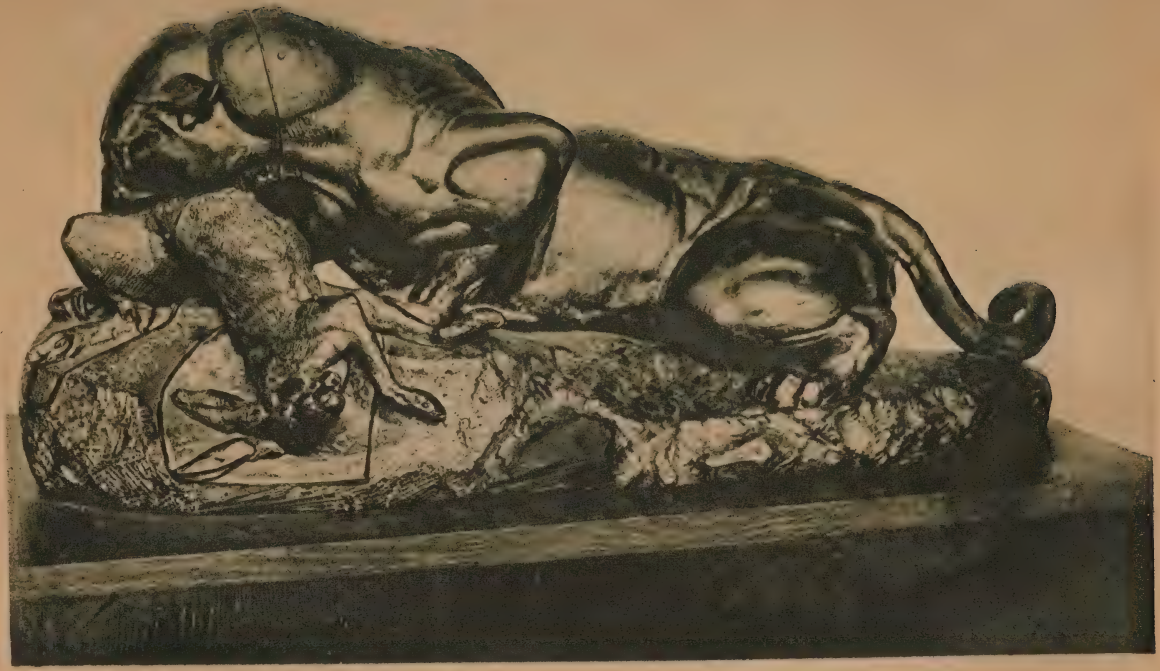
PL. 10. LION ASSIS.
LION SEATED.
SITZENDER LÖWE.
LEONE SEDUTO.
LÉON SENTADO.

PL. II. CHARLES VII.
CHARLES THE SEVENTH.
KARL VII.
CARLO VII°
CARLOS VII.

PL. 12. L'AIGLE AU HÉRON.
EAGLE WITH A HERON.
ADLER ZUM REIHER.
AQUILA COLL' AGHIRONE.
EL AGUILA Y LA GARZA REAL.

PL. 13. UN CENTAURE ET UN LAPITHE.
CENTAUR AND LAPITH.
EIN CENTAURE UND EIN LAPITHE.
UNO CENTAURO ED UNO LAPITO.
UN CENTAURO Y UN LAPITA.

PL. 14. UN JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE.
JAGUAR PREYING UPON A HARE.
JAGUAR EINEN HASEN FRESSEND.
UNO JAGUAR DIVORANTE UNO LEPRE.
JAGUAR DEVORANDO UN LIEBRE.



PL. 15. LA GUERRE.
WAR.
DER KRIEG.
LA GUERRA.
LA GUERRA.

PL. 16. LA PAIX.
PEACE.
DER FRIEDE.
LA PACE.
LA PAZ.

PL. 17. L'ORDRE.
ORDER.
DIE ORDNUNG.
L'ORDINE.
EL ORDEN.

PL. 18. NAPOLÉON Ier EN EMPEREUR ROMAIN.
NAPOLEON THE FIRST AS A ROMAN EMPEROR.
NAPOLEON DER ERSTE ALS RÖMISCHER KAISER.
NAPOLEONE Io VESTITO IN IMPERATOR ROMANO.
NAPOLEON Io COMO EMPERADOR ROMANO.

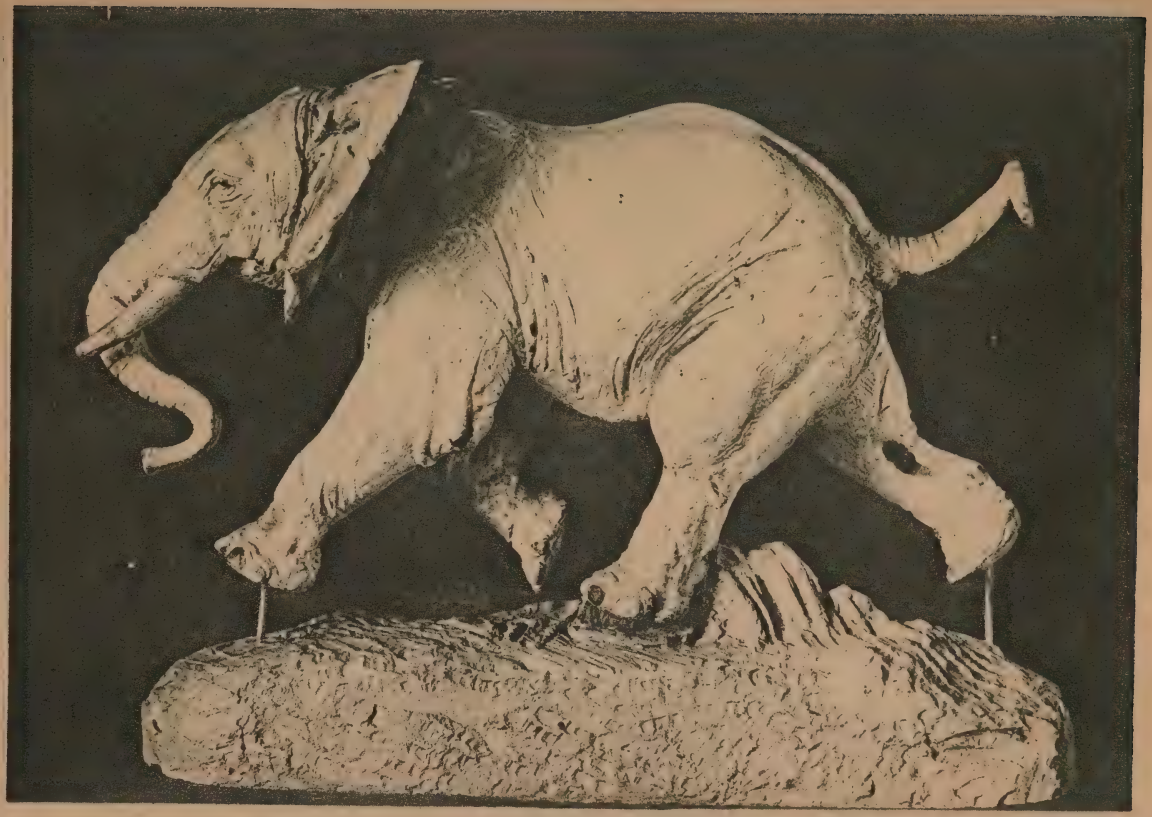
PL. 19. LA VICTOIRE.
VICTORY.
DER SIEG.
LA VITTORIA.
LA VICTORIA.

PL. 20. NAPOLÉON I^{er}.
NAPOLEON THE FIRST.
NAPOLEON I.
NAPOLEONE I^{o}.
NAPOLEON I^{o}.

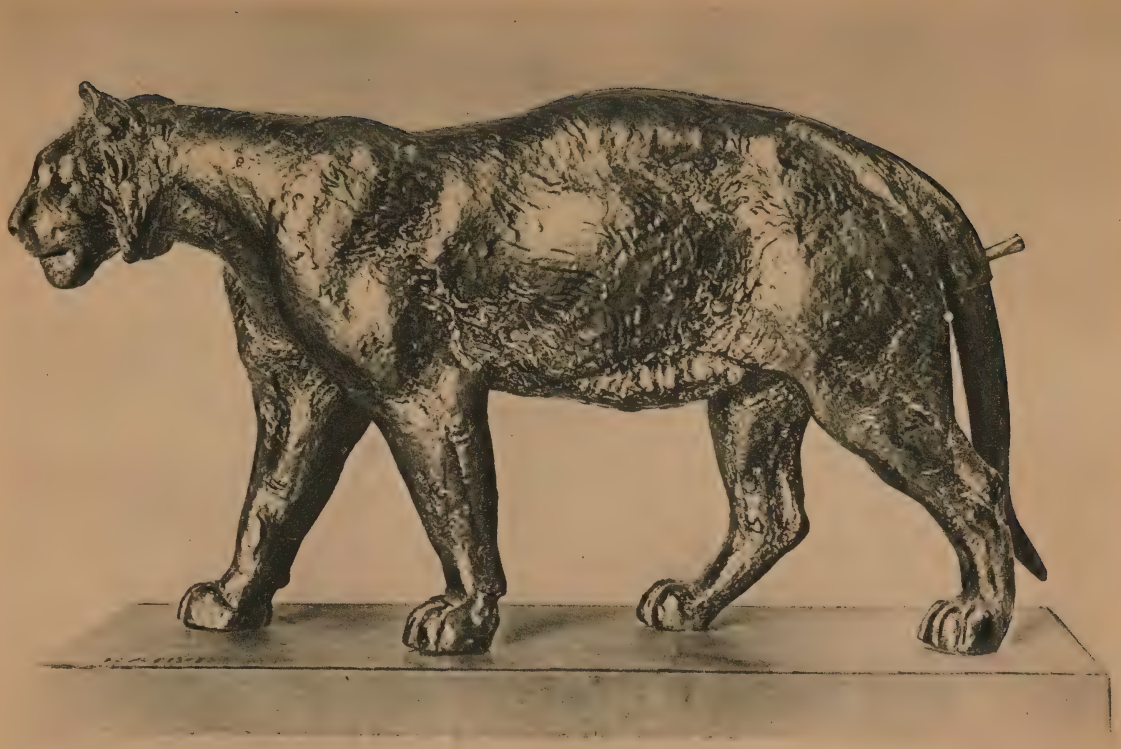
PL. 21. UN FLEUVE.
A RIVER.
EIN FLUSS.
UNO FIUME.
UN RIO.

PL. 22. LIONNE SAISISSANT UN PAON.
LIONESS GRIPPING A PEACOCK.
LÖWIN EINEN PFAU ERGREIFEND.
LEONESSA PIGLIANTE UNO PAVONE.
LEONA COGIENDO UN PAVO REAL.

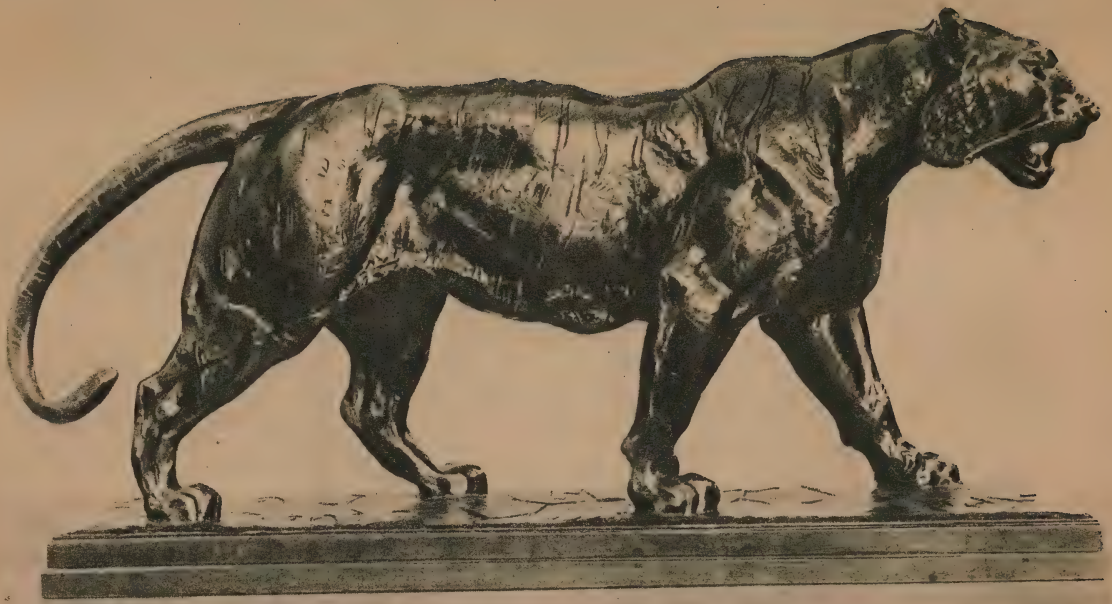
PL. 23. ÉLÉPHANT DU SÉNÉGAL.
SENEGALESE ELEPHANT.
SENEGALELEFANT.
ELEFANTE DEL SENEGAL.
ELEFANTE DEL SENEGAL.



PL. 24. LIONNE.
LIONESS.
LÖWIN.
LEONESSA.
LEONA.



PL. 25. LION MARCHANT.
LION ON THE MOVE.
GEHENDER LÖWE.
LEONE CAMMINANTE.
LÉON ANDANDO.



PL. 26. TAUREAU.
BULL.
STIER.
TORO.
TORO.

PL. 27. APOLLON.
APOLLO.
APOLLON.
APOLLONE.
APOLO.

PL. 28. STATUETTE DE FEMME NUE.
STATUETTE OF A NUDE WOMAN.
KLEINE STATUE EINER NACKTEN FRAU.
STATUETTA DI DONNA IGNUDA.
ESTATUITA DE MUJER DESNUDA.

PL. 29. FIGURE ANTIQUE.
ANCIENT FIGURE.
ANTIKE FIGUR.
FIGURA ANTICA.
FIGURA ANTIGUA.

PL. 30. FORET DE FONTAINEBLEAU.
FONTAINEBLEAU FOREST.
DER WALD VON FONTAINEBLEAU.
SELVA DI FONTAINEBLEAU.
EL BOSQUE DE FONTAINEBLEAU.

PL. 31. LIONS PRÈS DE LEUR ANTRE.
LIONS NEAR THEIR DEN.
LÖWEN IN DER NAHE IHRER HÖHLE.
LEONI PRESSO DEL LOVO ANTRO.
LEONES JUNTO A SU ANTRO.

PL. 32. JAGUAR REGARDANT UN SERPENT.
JAGUAR LOOKING AT A SNAKE.
JAGUAR EINE SCHLANGE BEOBACHTEND.
JAGUAR GUARDANTE UNO SERPENTE.
JAGUAR MIRANDO UNA SERPIENTE.

PL. 33. CERF DIX CORS.
FULL-GROWN STAG.
HIRSCH-ZEHNENDER.
CERVO CON DIECI CORNI.
EL CIEVO DE DIEZ CUERNOS.

BARYE.

PL. 34. UN TIGRE.
TIGER.
EIN TIGER.
UNO TIGRE.
UN TIGRE.

BARYE

PL. 35. UN TIGRE QUI MARCHE.
TIGER ON THE MOVE.
GEHENDER TIGER.
UNO TIGRE CHE CAMMINA.
TIGRE ANDANDO.

PL. 36. UN TIGRE JOUANT.
TIGER AT PLAY.
EIN SPIELENDER TIGER.
UNO TIGRE GIUCANTE.
TIGRE JUGANDO.

PL. 37. JAGUAR DÉVORANT UN LAPIN.
JAGUAR PREYING UPON A RABBIT.
JAGUAR EIN KANINCHEN FRESSEND.
JAGUAR DIVORANTE UNO CONIGLIO.
JAGUAR DEVORANDO UN CONEJO.

PL. 38. LION ET SERPENT.
LION AND SNAKE.
LÖWE UND SCHLANGUE.
LEONE E SERPENTE.
EL LÉON Y LA SERPIENTE.

PL. 39. LION—JAGUAR ET SANGLIER—TIGRE.
LION—JAGUAR AND WILBOAR—TIGER.
LÖWE—JAGUAR UND WILDSCHEIN—TIGER.
LEONE—JAGUAR E CINGHIALE—TIGRE.
LEON—JAGUAR—JABALI—TIGRE.

BARYE.

PL. 40. ÉTUDE DE TIGRE.
STUDY OF A TIGER.
TIGERSTUDIE.
STUDIO DI TIGRE.
ESTUDIO DE TIGRE.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01044 8336